文艺学·美学与现代科学

钱学森　刘再复　等著



钱学森　刘再复　等著

文艺学、美学与现代科学

《当代文艺思潮》杂志社编





中国社会科学出版社

一九八五・北京

责任编辑　白　烨
责任校对　李宗贤
封面设计　张　明
版式设计　韩　锐

文艺学·美学与现代科学
《当代文艺思潮》杂志社编

中国社会科学出版社出版
新华书店北京发行所发行
太阳宫印刷厂印刷

787×1092　32开本　16.75印张　1折页　373千字
1986年4月第1版　1986年4月第1次印刷
印数1—10,500册
统一书号：10190·209　定价：2.95元

内 容 提 要

本书所收的论文，分别用系统论、信息论、控制论和模糊思维等现代科学的新知识和新方法，对有关文艺和美学问题进行了尝试性的研究。作者们及时汲取新的理论营养和积极推动文艺学、美学研究的革新的初步成果，反映了新技术革命浪潮中的我国文艺界、美学界的最新动向和切实信息。

目　录

序

谢昌余*

马克思把科学看作是一种在历史上起推动作用的革命的力量。1856年4月14日，他在为纪念英国宪章派报纸《人民报》创刊四周年而发表的著名的演说中，称“蒸汽、电力和自动纺机甚至是比巴尔贝斯、拉斯拜尔和布朗基诸位公民更危险万分的革命家。”①

眼前正在全世界范围内蓬勃兴起的新技术革命的浪潮，又将是一些什么样的革命家呢？这是一个十分引人注目、十分令人感兴趣的问题。生活在我们这星球的各个角落的人们，不管其信仰态度如何，意识形态有何差异，生产力的发展水平处在怎样悬殊的层次上，他们的眼光都无法避开这个巨大的现实。闭着眼睛的人肯定是有的，塞住耳朵只想回味田园牧歌的余音者也大有人在，但现代科学技术成果的诱惑力终究是他们万难抵抗的。据说，某些穷乡僻壤、十分闭塞落后的地区，电视机、录音机等也成了紧俏商品，有些寺院里已开始使用磁带录制信徒诵经的实况，就是这方面的一个证明。看来，即便对新技术革命的性质、内容和意义不太了解、不愿了解、或根本不打算去了解的人，也绕不开新技术革命的成果所形成的某种现实。新技术革命的影响已经进入

*本文作者为《当代文艺思潮》杂志社总负责人。

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第78页。

或将要进入我们的生活，这是肯定无疑的了。

但仅是如此么？看看电视，听听录音，使用一下电子计算器或计算机，甚至搞点什么遥控彩电、双门电冰箱和电饭锅等等，就算现代化、就算与新技术革命挂上钩了么？当然不是。甚至有了全盘自动化的生产线、远洋考察船、遗传工程技术等等，也不等于就是掌握了新技术革命所带来的历史和社会成果。这个骚动不安的科学的精灵，这个无处不在的让人羡慕又让人惊讶的现实，好象是当代伊甸园里善恶树上的禁果，一旦你偷吃了它，你就会发现自己未免太赤身露体了，你就不得不改变你原来的生活方式、思维方式和许许多多习惯了的思想观念。这就是当代的人们为什么都热衷于谈论新技术革命、关注新技术革命、研究新技术革命，并从各个角度来思考和探测新技术革命会带来什么影响和后果的一个相当重要的原因。

本书所收的文章，主要是从文艺学和美学的角度来考察新技术革命或现代科学思维方法对文艺已经产生和将要产生的影响，所以取名叫《文艺学、美学与现代科学》。有人说，世界面临着新技术革命的挑战，但新技术革命不可能向文学艺术这个“神圣的宫殿”也发起挑战。难道机械手、电脑等等可以取代艺术家的才能、禀赋和气质吗？有了微电脑、第五代或第六代的智能机器人就可以不需要握着笔管的曹雪芹和鲁迅了吗？如果依靠电子计算机来作曲或写文章，用程序性的快速构思法取代创造性的艺术思维，那么可以断言，这的确算不得什么严重的挑战。正如蜜蜂修巢和建筑师建造房屋，二者是无法相提并论一样。但现代科学技术的发展改变了你原有的物质观、时空观乃至价值伦理观等等，你能说这不是挑战么？——除非你永远闭住眼睛。

理智的人，开放的人，在科学、知识和文化的领域里永不自满、永不自以为是的人，正张开双臂迎接这个挑战，并把这个挑战看作是引导自己前进的动力和机会。他们深深理解，科学技术的进步是社会历史发展的一个重要因素，是历史的巨大杠杆。倘若有一个合适的支点，人类就会借助它从必然王国迈向自由王国，在我们的星球上建造起人们多少世纪以来就曾向往追求过的地上的乐园。这个“合适的支点”，在当代来说，就是能够使自己的优越性充分发挥出来的社会主义制度。如果有了这个先进的制度而它的优越性还不能充分发挥出来，那恐怕也不能算是“合适的支点”，此外其它就更不用多说了。我们是有了一个支点的，可惜的是我们过去还没有很好地掌握这个杠杆。所以党中央一再号召全社会都要养成尊重知识、尊重人才的风气，号召我们注意研究世界新的技术革命和我们的对策。什么叫对策？对策不就是迎接挑战的策略么！

生命往往只有在撞击中才能爆出灿烂的火花。力量也只有在克服阻力的过程中才能充分显示出来。迎接挑战、向新技术革命学习和进军，正是一种力量和自信的表现。在党中央关于开放和改革的精神指导下，我国思想文化界和科学知识界，近几年来显示了一种生气勃勃、勇于探索的可贵的风气。他们不满足已得的成绩，不安于既成的现状，希望踏进更多的未知领域，希望走向未曾开垦的处女地。文艺学和美学的研究领域里，新的理论和方法的学习和运用，思维方式的更新和思维空间扩展，正向我们显示了这方面的一些动人情景。本书的编选，正是为了向读者提供一个了解这方面情况的窗口。

读者可以看到，在马克思主义科学精神的指导下，吸收

和借鉴当代自然科学、社会科学和人文科学的方法论来研究和考察文艺与美学问题，使我们对文艺、美学现象的认识和把握比以往大大深化了，精细了，更加迫近了事物的内在本质；同时，又有许多新的领域、新的层面和新的学科在我们面前展示出来。

从认识的深层化和精微化方面来讲，我以为刘再复同志关于性格组合原理的研究，林兴宅同志关于阿Q典型性格的剖析，黄海澄同志关于美的客观性和功利性的论述，是有重要价值的。大家知道，关于典型塑造和典型性格的理论，几十年来我们有过多次的讨论和研究。不能说已往的探讨和研究毫无成果，但由于方法单一的局限和眼界狭窄的束缚，的确进展缓慢，成就无多。人们习惯于在一种固定的格式中进行封闭式的思维，起点往往也就是终点，转了一个圆圈后又回复到当初的认识水平上。这只能叫做认识的循环，不能叫做认识的发展。而我们的求知，总是要以发展为目的的，难道能够把循环论证当做科学研究的最高目的吗？刘再复、林兴宅等同志关于典型理论的见解，可以说是在我们原先那个认识的封闭圆圈上打开了一个缺口，使我们对典型理论的认识和研究进入了一个新的层次。它的意义不仅在于其研究成果令人耳目一新，而且更在于其研究方法和思维方式给人以极大的启发。

从研究领域的开拓方面来讲，我以为本书中高尔太、姜庆国、鲁萌、丁宁等同志的论文是值得引起重视的，是富有启发意义的。研究领域的开拓，实际上也就是思维空间的开拓。当代文明的发展愈来愈表明，科学的一体化是知识发展的总趋势。在一个开放的系统中，各门学科愈来愈难以切割成互不相关的独立王国。因此，采用跨学科的思维方法，建

立广阔的观察视野，对推动文艺学与美学研究的现代化具有十分重要的意义。文学研究领域的开拓，意味着我们的文艺学正在从现代科学的成就中吸取营养，增加活力，以便生成一种新的生命形态。高尔太同志在他的文章中说：“从自然科学的角度，用自然科学的方法,我们可以见所未见,想到许多平时没有想到的问题。显然,和自然科学相结合,这是我们美学未来进步的必由之路。”这个意见不是没有道理的。本书的许多论文，把系统论、信息论、控制论以及协同学、现代心理学和模糊数学等等的理论和方法引入文学研究领域，恰好正从这个方面给我们传达了宝贵的信息。

当然,科学的一体化并不取消各门具体学科的存在,它不过是从总体上为各门学科的现代化和综合化提供思考的前提和整体观念。各门具体学科要有一个现代的发展和进步,并不是简单搬用现代科学的概念术语就可以解决问题的。这里有一个融汇、化合与创造的过程，有一个将现代科学方法与本门学科的特点紧密结合起来的问题。应当说在这方面我们的文艺与美学研究还面临着比较艰巨的任务。现在的情况，可以说是有了一个好的开端，好的趋势，形成了比较浓厚的探索和研究风气，这对于塑造我们民族积极的创造性的文化性格，将会起极大的作用。

本书所收文章的作者，有为广大读者所熟知的著名科学家和学者，也有名不见经传的普通学子；这些文章的质量和理论深度并不完全一致，内容所涉及的问题也多种多样。第一辑四篇，是对新技术革命以及新技术革命和人文社会科学发展相互关系的总体估价和认识，可以看作是思考这个问题总纲或总线索；第二辑各篇，是运用现代科学的理论观点和方法，对艺术活动、艺术创造、艺术欣赏等问题以及某些具

体文学现象所作的考察和研究；第三辑是关于形象思维、美学问题以及其它相关问题的探讨。除第一辑外，其它各辑的文章主要选自《当代文艺思潮》杂志，有些是公开发表过的，有的则是首次发表。为使读者多掌握一些这方面的信息资料，我们还从其它刊物上选了几篇内容相近又有重要学术价值的文章。这些文章，虽出自于不同的作者之手，但有一个共同的特点，就是作者们对新事物的热情和兴趣，对当代科学技术发展的由衷的喜悦和欢迎。他们也许对这个新技术革命的性质、内容和意义并不都是理解认识得那么透彻，但他们绝不因为自己尚不完全理解就简单地加以排拒。读这些文章，令人感受到一种清新的气息，一种力图摆脱旧有观念束缚的紧张的努力。

科学发展，社会进步，观念更新，这好象就是历史不断走过的路，也是我们正在走和要继续走的路。传统的东西并不都是没有价值的，但传统的东西确确实实是需要发展的。摆脱传统的观念束缚吧！沿着马克思主义的科学道路，我们需要在汇聚人类文化成果的新起点上向前迈步。有价值的东西是不会被忘却的，但更多有价值的东西还等待着我们去探索和发掘。

关于新技术革命的若干基本认识问题

（一）科学革命、技术革命和社会革命

我们要考虑的问题实际上就是人类社会活动的发展规律。任何事物的发展总不会是平稳的，总是有曲折的，有的时候前进，有的时候停滞，有的时候又形成飞跃，飞跃就是革命。

我想从四个方面来阐述这个问题。先讲三个方面。

一个是人认识客观世界的飞跃，这可以叫做科学革命。“科学革命”，这是借用美国科学哲学家托马斯·库恩用的一个词。库恩曾经写过一本书，题为《科学革命的结构》。他的书里面有一些唯心主义的观点，这是我们不能接受的。但是，他认为人认识客观世界并不是平稳的，有时会出现革命。科学革命这个概念是符合马克思主义哲学的。

那么，在科学史上有些什么科学革命？有哪些是人认识客观世界的飞跃呢？比如，在十六世纪，西方国家出现的日心说，就是地球绕着太阳转，这在当时是人认识客观世界的一个飞跃。十七世纪，牛顿力学的出现，这也是人认识客观世界的又一次科学革命。十八世纪下半叶，又有氧的发现，

也是人认识客观世界的一次飞跃。到了十九世纪，有三个划时代的科学发现，即细胞，能量的转换和生物的进化。恩格斯就把这三项作为划时代的科学发现。社会科学里面也有科学革命。在十九世纪中叶，就有两次社会科学方面的科学革命，都是马克思创立发展的。一次是马克思提出并建立了历史唯物主义，这是一次科学革命。紧接着不久以后，马克思又提出了剩余价值学说，这也是一次科学革命。这两次科学革命，都是关于人认识自己的社会的飞跃。再往后，就有电磁场的理论，把电和磁结合起来。到了二十世纪初就更多了，比如巴甫洛夫心理学、相对论、量子力学等。到了现在，量子场论恐怕正在酝酿着一场科学革命。量子场论试图把物理界的四种力的作用统一起来，其中最弱的是引力，还有弱相互作用，电磁相互作用以及强相互作用。要把这四种作用都统一起来，建立大统一的场论。现在这方面的工作还没有完成，一旦完成了，肯定就是一次科学革命。我举这些例子是想说明：科学革命就是人认识客观世界的飞跃。

第二方面，人认识客观世界是为了改造客观世界。人改造客观世界的技术，有没有飞跃呢？当然有。人改造客观世界的飞跃，就是技术革命。技术革命这个词，毛泽东同志很早就用过，一九六九年他在一个文件的批示上又很明确地提出，一般的小的技术改进，可以叫做技术革新；而在技术上带根本性的、有广泛影响的大的变化，叫做技术革命。毛泽东同志不仅提出了这个词，而且还举了三个例子。他说，蒸汽机的出现是一次技术革命，电力的出现是一次技术革命，当今世界的原子能（现在我们叫核能）的出现也是一次技术革命。这样，就把技术革命的涵义很精确地定下来了。

从这个涵义考虑，我们还可以追溯历史上出现的其他技

术革命。在远古时期，人开始学会使用石器，即石器的制造，这在当时对于人改造客观世界是了不起的大事情，在历史上是一次技术革命。火的利用，也可以说是一次技术革命。到了近代，蒸汽机的出现，内燃机，化学工程技术，电力，无线电，航空技术相继出现，都是人改造客观世界科学技术的飞跃。现在，大家谈得很多的新的技术革命，象电子计算机，遗传工程，激光技术，核能、核技术，航天技术，海洋工程等等，这些都是技术革命。所以，新的技术革命不是单数，而是复数，是一个新的技术革命群。我觉得，这些新的技术革命群，仅仅包括这些内容恐怕不够，还应该增加一项系统工程。因为，对于复杂的系统，不论是一个工厂，或者是一项事业，大至整个国家，要组织管理这样一个自然的或者是人造的复杂系统，现在不是靠思考、设想、估计就行了，而是要靠定量的科学分析。这是一个了不起的变化，而这个变化就是系统工程。所以，系统工程也应该作为人改造客观世界的飞跃，也是技术革命。

再有一个革命，就是社会制度的飞跃。我们都叫社会革命，或者简称革命。比如说，原始公社的崩溃，奴隶制度的产生，这是一次社会制度的飞跃，一次社会革命。奴隶社会变为封建社会，这是又一次社会制度的飞跃，又一次社会革命。封建社会制度变为资本主义社会制度，这是又一次社会制度的飞跃，也是一次社会革命。社会主义和共产主义社会制度的建立，这当然是又一次社会制度的飞跃，是社会革命。

（二）产业革命

产业革命这个词是恩格斯早在一八四五年出版的《英国

工人阶级状况》一书里已经用过的。但是，产业革命，还有什么工业革命，什么科学技术革命，这些词在资本主义国家用得非常乱。在这样的情况下，我们暂时不提产业革命，也很好。不过，这个问题不能回避，因为在恩格斯的著作里和马克思的著作里是有这个词的。我们就应该按照辩证唯物主义和历史唯物主义的概念来研究一下，什么是产业革命？再则，资本主义国家所谓的产业革命、"第四次世界产业革命"、"第三次浪潮"等等，还隐藏着一个我们不能赞成的思想，即马克思理论、马克思主义是根据第一次产业革命的结果分析得出的，而你们的科学社会主义也是以此为根据的，现在出现了新的产业革命，马克思、恩格斯、列宁当然都没有见过这一次新的产业革命，因此他们的学说和理论不灵了。反过来又攻击我们说，你们那一套东西，你们的共产主义、科学社会主义都成问题了。托夫勒就在他的书里大肆宣扬现在出现了新的产业革命，或者"第三次浪潮"，因此资本主义又可以得救了，资本主义的矛盾现在可以解决了。这种说法，当然是要把水搅浑，是没有根据的，我们必须严肃地加以分析和驳斥。我觉得，我们应该抱着这样一个目的，重新认识产业革命的涵义。

为此，我们还要回到恩格斯的《英国工人阶级状况》这本书，恩格斯用了很大的篇幅描绘了十八世纪末到十九世纪近六十年中，英国工业、交通运输以及农业的变化，把这样巨大的变化叫做产业革命。从恩格斯的书，我们可以领会到产业革命决不是说哪一个局部的变化，不是生产技术应用到哪一个方面所引起的飞跃，而是全局性的、整个生产体系的飞跃变化，不只是工业，还有农业、交通运输，以至经济关系的变化。因此，如果说成一个定义的话，产业革命就是生

产体系组织结构以及经济结构的飞跃变化。它是因为生产技术促进了生产力的发展所导致的飞跃。

这个定义，能不能适用于人类的发展史？人类历史上还有没有其他例证？我认为在古代历史中就有产业革命。一次是在原始公社时期，出现农业种植的生产和畜牧业的生产，从而大大改变了人完全靠采集或猎取自然界的植物产品和动物产品而生活的生产体系，人类自己也能至少是部分地控制生产了。由此生产体系形成了飞跃。所以，农牧业的出现是一次产业革命，可能是人类历史上的第一次产业革命。第二次产业革命可能是在奴隶社会中，第一次出现商品生产，也就是为交换而生产。这也是一次生产体系组织结构和经济结构的飞跃，因而也是一次产业革命。这样说，十八世纪末、十九世纪初的那次产业革命是人类社会中的第三次产业革命了。

产业革命能不能同社会革命分开？是不是不同的事？我认为是可以分清的、不一样的。首先我们从过去的事例中可以认识到这一点。例如，在资本主义制度下出现了股份有限公司，马克思也对这件事说过是生产形式的转变，但这种转变是在资本主义生产方式本身范围内的扬弃，并没有改变资本主义制度。在今天资本主义国家中，也有工人买上一股以至若干股公司的股票，但工人的股数微乎其微，不能控制公司大权，工人还得听资本家的，受剥削。所以，生产体系的组织结构和经济结构可以有大的变化，甚至飞跃，出现产业革命，而社会制度不变。

这个问题在我们国家可以看得更清楚。我国的社会制度，或说国体，自过渡时期后，在一九五四年九月第一届全国人民代表大会第一次会议制定第一部中华人民共和国宪法

以来，一直没有变，是社会主义社会制度，是社会主义国家。但生产关系、上层建筑却有许多变动。第一，政体这个上层建筑是变了多次的。每次修改宪法都有变革，现在我们的一九八二年四月制订的新宪法，比旧宪法大大向前发展了。第二，邓小平同志提出的党和国家领导干部制度的改革，不是即将进行的一次生产关系和上层建筑的大变革吗？第三，胡耀邦同志在党的十二大的报告，赵紫阳同志在五届人大四次会议和六届人大一次会议上的报告，不都明确了改革的方针和任务，不都指出了生产关系和上层建筑急需变革的方面吗？第四，我国这几年在农村的变化，令人鼓舞，而这是生产关系和生产体系的变革所带来的。第五，现在我们国家有了船舶总公司、石油化工总公司，有色金属总公司等这些总公司，这不是在形式上类似于国外的垄断大公司，组织全行业生产的经济实体吗？我们还可以列举出许多我们国家在社会制度不变的前提下，生产关系和上层建筑的变化。这些变化都涉及到生产体系组织结构和经济结构的变动。而有变动，有发展，就会形成飞跃。因而在社会制度不变的前提下，会有产业革命。

毛泽东同志早就说过：在社会主义社会中，基本的矛盾仍然是生产关系和生产力之间的矛盾，上层建筑和经济基础之间的矛盾。我们的生产力总要不断向前发展，因而生产体系的组织结构和经济结构总要向前发展，会出现飞跃，会有产业革命。

我们如果把产业革命说成是生产体系组织结构和经济结构的飞跃，同社会革命区别开来，是不是符合历史唯物主义的呢？从上面的论据来看，我认为是符合历史唯物主义的。同时也说明在国外的另外两个提法：什么“工业革命”，什

么“科学技术革命”，是不确切的了。前者范围太窄，不够全面；后者词义不清，同我们讲的科学革命、技术革命分不开。我们的看法更深入些，比起一些西方经济学家引用统计数字的什么“长波理论”，能把问题的实质讲得更清楚些。但还应下功夫研究下去，特别是研究科学革命、技术革命、产业革命以及社会革命的相互作用问题。

（三）为了制定对策而应研究的问题

现在在研究对策的时候，大家谈新的技术革命比较多。但我们应该同时考虑可能出现的科学革命和产业革命，因为三者都是直接关系到我国经济建设、国防建设和社会发展的。

新的科学革命将大大开拓我们的眼界，给我们新的力量。至于产业革命问题，我认为对我们国家来说，还要“补课”，补十九世纪末、二十世纪初的那一次产业革命的课。我想我们过去学习列宁的《帝国主义是资本主义最高阶段》的时候，只注意列宁对帝国主义反动本质批判的一方面，而对帝国主义生产体系中所代表的现代化大生产规律的一面则注意不够。一说帝国主义，就认为它的一切都是腐朽的，没有什么可以学习吸取的。我们要从发达国家吸取现代化大生产的组织管理方法，构筑起现代化大生产体系的组织结构和现代化大生产的经济结构。这不是一个个单独的生产工厂，而是一个全国的生产体系，而且是个开放的体系，面向全世界的。再看看我们现在却是“一家一户”，“部门所有制”，“一家一个小社会”，“大锅饭”，流通落后，金融事业落后。资本主义从自由资本主义发展到垄断资本主义的时候，它的生产体系组织结构和经济结构也经历了一次飞跃，我们要补上

这一课。人类社会中的第四次产业革命，我们还没有认识到。

在制订对策的时候，当然要研究现在正在出现的新的技术革命群会对生产体系组织结构和经济结构带来什么变化，会不会再出现一次产业革命。国外喜欢讲什么“信息社会”，日本的垄断财团在研究从金融垄断转到什么“信息垄断”。信息也可以换作“情报”，在外文是一个词。但我感到，“信息”也好，“情报”也好，实质上是充分利用人类创造的全部精神财富，即知识。我们以前说，科学技术是生产力，现在还要扩大一点，人类的全部精神财富都是生产力。所以，知识，智力开发，是头等大事。但是，要看你会不会用，用得是不是及时。核心的问题，不是我们今天在哪项技术，哪项窍门里，赶上去了；而是整个的技术，整个人类的精神财富，能不能为我们所及时掌握，并在需要的时候一下子就可以拿得到。这是我们迎接新的技术革命，或者说迎接将要出现的一次新的产业革命中的一个核心问题。所以，知识，智力的开发，是头等大事。

现在在中国农村里发生了天翻地覆的变化。这是不是在酝酿着一次二十一世纪的产业革命？就是农村的生产要变成一个高度知识密集的、技术密集的、高效能的大农业，即综合农业体系。而这样的变化，必然要引起农村小集镇化。我们要考虑这个前途。现在，祖国大地上实际上已经出现了这种事例。就全国的情况看，到建国一百周年的时候，这个前景恐怕就要在全国范围内变成现实了。

这有没有依据呢？有。让我们从能源问题说起。太阳能是最大的一个能源。让我们算一下落到我们祖国大地上的太阳能。假设在九百六十万平方公里的土地上只有一半能够用

来从事农业或者林业的种植，植物的光合作用只算千分之五的效率，也就是说，落在这个面积上的太阳光只有千分之五变成碳水化合物。这样按十二亿人口，平均每年也有五吨以上的农林产品。当然，这五吨中只有一部分是人可以直接利用的。用什么办法使太阳能充分为人所用呢？那就是插入中间环节。比如说，把植物的梗秸、草、树叶子等加工成综合饲料，可以喂牲口，牛粪可以种蘑菇，又可以养蚯蚓，综合饲料又可以放到池塘里去养鱼，而且是多层的养鱼。一层一层地形成一个高效能的生态。又比如，肉骨头可以加工成骨粉，还可以制造骨蛋白；树叶子可以制造叶蛋白；所有这些农产品的废品，还可以培养单细胞的蛋白。这些东西，都是在不同的方面，中间插进去一层，而它的产品又可以直接或间接地为人所利用。这样，我们的农业，不是农林牧副渔五业并举，而是农、林、牧、禽（养家畜）、渔、虫（蜜蜂、蚯蚓）、菌（蘑菇）、微生物（沼气菌、单细胞蛋白这些东西）、副、工（加工业）等十业并举。也许还不止这十个，这就是综合性的、高度知识密集的、技术密集的大农业。我们可以考虑建立这样的试验基地，它是知识密集、技术密集的需要大量的技术人员参加。先选点做些实验，总结经验。

这样发展下去是不是会引起再一次的产业革命呢？我想有可能。为什么呢？先看一看太阳能，根据实测的结果，在我国平均每平方厘米的地面上一年能够得到的太阳光的能量是一百二十大卡。也就是说，在祖国的九百六十万平方公里土地上，一年的太阳光能量就可以折合成一万六千四百五十亿吨标准煤。假如祖国地面的面积上有十分之一铺上太阳能光电池，而这个太阳能光电池能量的转换效率是百分之十，那么我们就可以得到一百六十五亿吨标准煤的电能。这比我

们现在的煤年产量六亿吨，比将来翻一番的十二亿吨，要大多了。又如沼气，根据现在种植的面积，把植物光合作用产生的能量变成沼气来利用的话，可以得到二十亿吨以上标准煤能量的沼气。再如风力，把祖国大地的风力利用起来，也可以得到几亿千瓦的电力。所以，假设把祖国大地九百六十万平方公里上的直接太阳能和间接太阳能（风能、水力都是间接太阳能）都利用起来，那么我们能源这个概念就要变化了。

其次，城市与农村的概念也要变化。在国外，历史上都是破坏农村建设城市，而我们则是城市和农村同时建设。全国人口的百分之八十在农村的小集镇上从事大农业生产，并在这个基础上有大一点的城市。出现这样居民的结构分布，而且每一个劳动力的生产率，城市和农村也没有什么区别。这个变化是历史上所没有的。

第三点是，就是到了下个世纪，最有效、最高技术的居民点可能不是在地上，地上都已充分利用了，而是在地下。人都住在地下，冬暖夏凉，也用不了那么多空调和取暖。这样的前途是什么呢？就是彻底地解决了环境问题。有史以来，人跟自然的关系，向来总是人跟自然打架，现在吃了很多亏。最后可能在二十一世纪的中国，人跟自然将会更好地结合起来，更和谐地结合在一起。这样的前途难道说是一个小问题吗？

（四）大战略

我觉得，我们现在要考虑的问题是，到建国一百周年，要充分利用一切的科学革命、技术革命和国外的几次产业革命以及将要到来的产业革命，吸取他们这一套生产体系的组

织管理结构和经济结构的好的经验。第一，对十九世纪末、二十世纪初的那一次生产体系的变化，或者叫产业革命，我们要补课。第二，要实现即将到来的这一次生产体系的变革，就是新的技术革命群可能带来的变化。第三，我们作为中国人还要预见到更下一次的、由于中国农村的变化所可能引起的一系列的生产体系的组织结构、经济结构的变化。到建国一百周年，我们将怎么干，有的事情是现在就要做准备的。到了二十一世纪，脑力劳动跟体力劳动的差别，城市跟乡村的差别，工业跟农业的差别，这三大差别的消灭，将会在我们社会主义祖国实现。这是个很大的问题。我们从前学习科学的社会主义，老是想三大差别大概要在共产主义才能消灭。现在看来，由于科学革命、技术革命、产业革命的发展，这不是遥远的事情了，它将强迫我们非要消灭不可。这样的一个大问题，是需要及早全面规划的一个问题。为什么我要提产业革命？就是要重视整个生产体系组织结构、经济结构的整体性。也就是说，我们考虑对策，不能够根据哪一项技术革命搞一个对策，根据另外一项技术革命又搞一个对策，再根据另外一个再搞一个对策。这些对策最后怎么加在一起呀？所以，要考虑大战略。这个词是外国词，就是整体的战略，国家的战略。前年，我曾提到，国家的功能，就是国家要办的事，有八个方面：第一，物质财富的生产。第二，精神财富的创造。第三，社会服务工作，其中包括交通运输，因为交通运输并不都是为物质财富的生产服务的。第四，我们整个国家的行政体系，这是上层结构。第五，社会主义法制。第六，国际的交往，外交、外贸整个的交往就是一个整体。第七，国防。第八，环境保护，但光说环境保护还不够，还得加环境的改造。现在看来，这些还不够，还要

第九个方面，就是人口、人才、教育、智力开发这些问题。一直要包括到老同志的退休，这些问题都要考虑，因为我们是社会主义国家，一个人从生下来到病死，整个是国家来负责的。第十，就是思想政治教育战线的问题，特别是，我们实行对外开放，这个问题就变得更重要。这十个方面，是不能单独考虑的，是一个总的大战略。

这样复杂的一个问题，要是没有新的方法，靠议论，靠判断，最后靠决策，这一套老的办法，我认为虽然有成功的可能性，但是恐怕犯错误或失误的可能性也很大，建国以来的这段历史上还是有不少教训的。难就难在我们一方面不能保守，另一方面又不能冒进，而要恰如其份，实事求是，科学地来办事。怎么叫科学地办事情呢？这就要有定量的分析。而定量的分析，这在以前，那只是愿望，没有办法实现，因为整个社会的问题太复杂了。每一个方面本身就很大、很复杂的。现在又有十个方面，或者还有更多的方面，整个国家作为一个整体来研究、来考虑，太复杂了。在过去，一没有理论方法，二没有计算工具，但是现在情况不一样了，我们既有理论方法，也有计算工具。所以，用科学的定量分析的方法来解决这个大战略问题，全国怎样迎接新的技术革命，迎接将会到来的在整个生产体系组织结构和经济结构以至于上层建筑的这些变化，是可以科学预见的。

要完成这个任务，首先就是要认真地研究一下欧美这些生产先进的国家，或者说也就是帝国主义的国家，他们的生产体系组织结构到底是怎么个情况，然后对比一下我们国家的现状。我们要分清哪一些是腐朽的资本主义的东西，哪一些是大生产体系的客观规律性的东西。前面那个我们不能要，后面的我们必须要。不那么干，就违背客观规律，就要失败。

第二，看到差距以后，就根据中央已经明确的原则、方针、政策，提出改革的措施，并且制定出到二十一世纪初的发展轮廓。在这里，我们也要采用不断革命论和革命阶段论相结合的办法，也要考虑分阶段一步一步地来进行体制上的改革等等。

第三，在这个基础上，我们要用系统工程的方法，也就是把系统工程用到整个社会、国家，那就是整个社会工程的方法，利用电子计算机来做整个国家体系的仿真模拟，就是在计算机上算。模拟计算我们宏观经济社会的发展，年复一年的可能进展情况。而在这个计算中，必然会发现问题，就是原来设想的可能不行，或者现行的哪一项国家制度、体制不合适，需要改变。而这一些都是定量的，不是随便说说的。经过这样的计算，就可以提出最优的模型。在这项电子计算机模拟工作里，当然需要计算机技术、自然科学技术方面的工程师。但是，我觉得要做这项工作，非常重要的力量是多年以来我们国家从事经济工作的专家。他们的建议和看法是宝贵的。我们要进行电子计算机模拟，怎么模拟？采取什么措施？怎么试法，也得有个初步的设想，这个初步的设想，只能来源于这些长期做经济工作的专家，因为他们有实践经验，当然各方面的意见我们都要听。

第四，就是根据这样一个长远的规划，制定年度计划。而年度计划，又可以根据实施的结果进行调整。年度计划的调整，也必然影响到长远的规划。也就是说，经过分析，经过计算机模拟的结果，还要在实践中考验，不断修订。

经过这样一个过程，就能用科学的方法制定我们国家的规划计划。到建国一百周年，离现在还有六十五年，我们国家要经历天翻地覆的变化，一些老的概念，我想怕是不适用

了。老的概念是在比较稳定的、社会发展比较慢的时候逐步形成的。什么通货，什么物价，什么财政收支等等这些东西，我大胆地说，不一定有用。因为我们是一个高速度发展的动态社会，老的概念认为是好的事，不一定是好的；也许以为是坏的事，不一定坏。那怎么叫好，怎么叫不好？这不能由概念出发，而是要由实际的结果来考虑，来考验。也就是说，我们鉴别计划、设想，不要用老的概念，应该用新的指标，要制定新的指标。作为一个社会主义国家，新的指标只能是人民的幸福，人民的生活，人民的智力、文化有没有提高，我们的国力有没有提高，等等。

（五）几点具体建议

第一，我们要组织科技人员研究国外的、帝国主义的生产体系组织结构到底是怎么回事，哪一些是有用的，我们要吸收过来的，它是代表了现代化的、大规模生产的客观规律的东西；哪一些是腐朽的资本主义的东西，我们不能要。这个要下功夫研究。

第二，我们要组织科技人员预测一下，可能出现的科学革命、技术革命和产业革命。不能只是人家说了，我们才认识。

第三，要研究整体战略。比如说，科学革命、技术革命、产业革命、社会革命是怎么相互作用的。我以前提过社会主义国家学，这是研究社会主义国家的一门学问。自然科学里常常喜欢用“动力学”这个词，我们就是要研究“动力学”，而不是“静力学”；不是局部的，而是整体的；不是静止的，而是发展的。

第四，要有国家总体规划设计的这么一个机构。这个设

想，我是从自己从前多少年来搞导弹这个工作想到的。导弹是非常复杂的，不是一个总体设计师或者加上几个副总设计师，几个人能够掌握整个情况的。为总设计师、副总设计师工作的，为他们提供咨询或者服务的，还有一个班子，我们叫总体设计部。这个总体设计部把整个复杂的系统的每一个方面的情况吃透了，然后把它综合起来，加以分析计算，看其结果如何，发现里面的问题，向总设计师、副总设计师报告。这个时候，总设计师、副总设计师才能够根据这些具体计算的情况来作出判断。我们的总设计师、副总设计师，如果没有这样一个总体设计部，是无能为力的。所以，我认为，现在提出的整个国家的问题，那就更需要这样一个"总体设计部"，需要各方面的专家来参加。没有这个总体部，刚才说的那一套现代科学的方法，就要落空了。因为这样一个机构，它要用的计算是很复杂的，可能要用千万次、一亿次的计算机才行。为了运转这些计算机，又要有专家。要研究这些方法，也得有专家。老的方法怎么利用才能适应我们的问题，这是一方面；另一方面还要创造新的方法，研究新的方法。

第五，发展系统科学。现有的系统工程的方法是可以用的。但是，要解决我们国家这么复杂的问题，它也有不足的地方。这些不足的地方，就是我们在科学理论方面，在系统科学的理论方面还要进一步搞，才跟得上我们整个的需要。

我们有了方法，有了大型计算机，又有那么多专家，我们把人、机器、方法、理论整个组织起来，迎接挑战，在建国一百周年以前的这个时期，办我们过去耽误了的事情，这是可以做得到的，是一定会成功的。

（原载1984年4月2日、9日《世界经济导报》）

· 李惠国　吴元梁 ·

当代科学技术革命和社会科学研究的现代化

七十年代以来，战后开始的科学技术革命进入了一个新阶段。在它的影响下，社会科学的发展出现了新的趋势。我国社会科学研究当前面临着研究课题现代化、研究手段现代化、人才培养现代化、组织管理现代化的迫切任务。本文试就这几个方面的问题，提出一些粗浅的看法，以期引起哲学社会科学界的深入讨论。

一、当代社会科学发展的趋势

在科学技术革命强大潮流的影响下，当代社会科学出现了一些特别值得注意的发展趋势和特点。

1.社会科学数学化的趋势

随着电子计算机广泛应用于社会生活，以及控制论、系统论向社会科学领域渗透，不但需要社会科学的研究大量地应用数学工具揭示复杂社会过程的量的方面，研究经济过程和社会过程的量的规律性，而且也为社会科学运用数学手段提供了可能，所以社会科学的数学化目前发展很快。应用数

学模型和电子计算机的社会科学领域不断扩大，从经济、人口、城市交通、企业管理到政治、法学、历史、考古、艺术创作，等等。与社会科学数学化相适应，哲学科学则致力于研究形式化的认识方法，现代逻辑和语言科学近年来获得了长足的进步。数学方法提高了对问题研究和分析的精确性、严密性，电子计算机提供了对社会系统中复杂而大量的数量关系进行计算的有力工具。因而把电子计算机和各种数学方法运用于社会科学研究，不但大大提高了研究的效率和质量，而且使得社会科学逐步变成象自然科学一样的“硬”科学。关于社会生活、精神生活的理论不再仅仅是一些观念和定性的说明，也开始表现为一些可以用经验和可检验的形式加以阐述的命题。在一些领域和问题上利用数学模型模拟社会生活过程，在电子计算机上进行“模拟实验”，根据实验结果，选择实施方案。这样，社会科学研究领域也获得了“实验”手段。国外有的学者统计了1900年以来社会科学的重大进展，结果表明其中定量的研究占三分之二。1930年以来，定量研究占全部重大进展的六分之五。社会科学数学化也促进了数学科学的发展，建立了一些为解决复杂的社会问题所需要的数学分支，越来越多的数学家转入社会科学领域工作，在培养哲学社会科学人才方面，数学的训练也在加强。当然，定量分析要依赖于定性分析，把数学方法片面地绝对化，甚至否定定性分析的重要性，这种倾向是不对的。

2.社会科学综合化的趋势

当代社会历史的客观进程、当代任何重大的科学技术问题、经济问题和社会问题所具有的高度的综合性质，不仅要求自然科学、技术科学和社会科学的各主要部门进行多方面的广泛合作，综合运用多学科的方法和知识，而且要求把各门自

然科学、技术科学和社会科学知识总结成为一个创造性的综合体。可以说现在已经进入了如不制订考虑各门学科和各种技术相互配合的计划,所有重大问题都不能解决的时代。研究对象的综合性决定了当代社会科学发展具有综合化的趋势。

社会科学的综合化趋势表现为社会科学与自然科学的相互交叉和渗透，以及各门社会科学之间的相互交叉渗透。早在1914年列宁就预见到，在二十世纪将会出现从自然科学奔向社会科学的更为强大的潮流（参见《列宁全集》第20卷，第189页）。现在，自然科学的概念和方法正在广泛渗入各门社会科学。尤为明显的是控制论、信息论、系统论的概念和方法已越来越为各门社会科学所采纳。与此同时，自然科学的发展也在逐渐把社会科学的某些方法纳入自己的轨道，从而对自然科学发展的战略发生影响。社会科学与自然科学的相互作用常常是通过各门技术科学实现的。因为技术科学既要研究如何运用自然科学揭示的规律研制新的技术手段，又要考虑这些技术手段如何更好地发挥作用的社会经济条件及达到怎样的社会效果。所以自然科学和社会科学知识同时向技术科学渗透。在研究政治、经济、文化发展的统一社会历史进程中，社会科学学科数量的不断增加不仅导致专业的深化，而且导致各门社会科学的传统界限的逐渐消失。各门社会科学之间也出现了相互渗透的综合现象。近年来掀起的文化史研究热潮集中体现了哲学、历史学、社会学、经济学、军事学、政治学、艺术科学等的相互渗透和密切合作。跨学科性与多学科性的综合研究及其成果的广泛应用是当代社会科学的鲜明特征。

3.社会科学的应用研究越来越加强

当代科学技术革命的深入发展，入类社会的物质生产活

动正在经历着从“物质经济”向“信息经济”的过渡。“物质经济”是以大规模使用和消耗原料资源和能源为基础的，而“信息经济”则是大量减少产品和劳动中的物质消耗，提高其中的智能和信息的比重。知识、信息已成为促进生产力、竞争力和经济增长的关键性因素。社会科学同自然科学一样，越来越转变为直接的生产力，这是时代的鲜明特征。哲学社会科学不断揭示着知识和精神生产的特点和规律，不断提高和扩大人的智力，提高劳动者的素质；哲学社会科学不断揭示着人们生产活动的社会组织规律，日益成为人们在生产过程中进行科学管理所不可缺少的工具；当代哲学社会科学在参与社会管理，解决各种社会问题方面也越来越显示其重要作用。人口问题、家庭问题、伦理问题、犯罪问题、城市问题、生态与环境问题、就业问题及其他全球性和区域性问题，都迫切需要哲学社会科学对它们进行系统研究并提出各种可供选择的解决方案和建议。这些都标志着社会科学的社会职能的重大变化，它们不仅具有社会意识的职能，而且越来越具有生产职能、管理职能。经济科学、管理科学、行为科学和心理学在这方面的功能尤为突出。这是哲学社会科学近年来普遍受到重视的根本原因。

当代社会科学所表现出来的应用性质正在影响着它自身结构体系的演进。社会科学在应用过程中已开始形成一套社会技术。所谓社会技术是指在经验和理论的基础上总结出的调查和研究社会问题、管理和控制社会过程的一系列的手段和方法。社会技术已成为现代智能技术的重要组成部分。社会科学也象自然科学那样形成了理论研究、应用研究、发展研究的多层次的结构体系。当代社会科学发展过程中理论研究、应用研究、发展研究的进一步结合，社会科学理论和社

会技术的进一步结合，正是表现了社会科学越来越具有应用性质的发展趋势。

4.社会科学面向研究未来的趋势

当代科学技术日新月异，社会变化节奏加快，各种社会现象和社会过程几乎瞬息万变。在这不断变化的世界里，一个社会团体、一个民族和国家，要想在激烈的竞争中求得发展，必须密切注视周围情况的变化，及时预知将来要发生什么变化，并判断出这种变化对自己的影响，从而迅速作出反应。必须学会在变化的信号还不太强烈之前就能够预感到它。所以研究未来、作出预测和战略抉择就成为哲学社会科学面临的重要任务。社会历史的客观进程向科学提出的这项新任务，最早在哲学中得到了应答，形成一种新的哲学的未来观，后来逐渐引起了社会科学各个领域的强烈兴趣，经济学、社会学、历史学、政治学、教育学、心理学等等都积极地开展面向未来的研究。

研究未来是为了对社会发展作出规划、提出行动的对策。决策与咨询的战略研究越来越引起各门社会科学的专家和学者的广泛注意。各类科学技术和经济社会问题的研究中心作为政府和企业的智囊机构相继出现。社会科学的情报与预测的社会职能已显示出它的巨大力量。

当代社会科学的上述新的发展趋势，并不排斥社会科学在每一个国家有其历史的、民族的和阶级的特点，具有其研究社会过程所持的世界观和方法论立场。以马克思列宁主义为指导的我国社会科学研究，应该密切注视当代社会科学发展的新趋势，及时吸取其先进的合理的科学因素，并同我国社会主义现代化建设实践结合起来，在科学研究、教学活动、宣传工作方面，进一步提高社会科学研究的水平、质量和效

率。

二、研究课题现代化

科学研究所要回答和解决的是人类在实践和认识上没有解决而又必须解决的问题。科学工作者提出的问题越是深刻地反映时代的要求，科学研究的成果就越能把人类的实践和认识推向新的发展阶段。同自然界相比，社会生活的历史性质表现得更为强烈和显著，这就决定了社会科学的研究课题具有鲜明的时代历史特点。哲学作为时代精神的精华，它的课题更强烈地表现出时代的色彩。因此，研究课题的现代化是科学研究的水平、质量、价值和效率的集中体现。

根据我们的理解，社会科学研究课题的现代化具有下述四方面的内容：

1.当代社会历史进程提出了一些新的各门学科过去没有研究或研究甚少的综合性的研究课题

当代科学技术革命是一个全新的问题。从本世纪七十年代起，许多科学技术领域取得了新的突破性进展，它们为生产和经济的发展预示了十分广阔的前景。微处理机的广泛应用将使整个生产设备和生产过程智能化，社会生产管理正在发生深刻的革命；遗传工程的发展预示着一个可以按照人类需要设计地球上生命生产的新时代；宇航科学技术的发展将开拓人类生产活动的新领域——外层空间，预示了宇宙工艺学和宇宙工厂时代的开始；海洋科学技术则把人类的生产活动扩大到海洋深处；新能源与新材料的研究将为人类提供无限丰富的再生资源和多种用之不竭的能源。当代科学技术革命具有科学的、技术的、社会的综合性质，对当代科学技术革命

进行跨学科的综合研究是哲学社会科学面临的新的迫切课题。我们应该用马克思主义的观点从理论上阐明当代科学技术革命的起因、标志、内容、实质及发展规律；以马克思主义的观点评论世界上关于科学技术革命的各种理论和流派；围绕科学技术革命问题进行历史的和国内外的对比研究，总结历史经验，探讨世界科技经济发展趋势及在这一趋势面前我国科技经济发展目标和道路，制订我国科技、经济和社会发展的战略决策，等等。

当代科学技术革命所导致的生产力的新飞跃将引起劳动结构、产业结构和经营管理方式的巨大变革，引起生产方式和各种社会关系的调整和变革，将对人类生活的各个领域、人们的生活方式、价值观念，甚至人的个性和思考方式产生重大影响，等等。用马克思主义观点科学地阐明科学技术革命与社会系统诸要素的关系，正确地分析科学技术革命的社会影响，探讨当代工业发达国家从资本主义过渡到社会主义的条件和形式，探讨社会主义社会的发展规律，是我们面临的迫切课题。还应该看到，随着现代化的信息传播工具的发展，及时研究各种社会思潮发生、演变、传播规律及我国宣传教育工作所面临的新形势、新特点，也是我们所不能忽视的课题。

当代科学技术革命把科学、技术、生产、管理这些人类活动的最主要形式融合起来构成了一个高度统一的社会动态系统。因此，我们必须研究科学技术和社会经济协调发展的问题。社会科学应该将制定科学技术、经济和社会发展的整体规划一类的战略研究作为自己的重要研究课题，制定科学技术、国民经济和社会发展的指标体系，探讨总体战略研究的方法论工具，寻求总体的最优化方案。与此相联系的，还

应该研究社会科学方法论、社会科学体系结构、社会科学与自然科学相互作用的机制和途径、社会科学研究成果的应用与评价等问题。

决策科学化与咨询研究是当代科学技术革命、社会发展提出的综合性研究课题。由于科学、经济和社会活动的规模越来越大及其高度的综合性质和多变动性，决定了决策失误会造成广泛影响和不可估量的损失。因此研究决策的根据、方法、程序、实施保障及咨询组织活动形式具有突出的现实意义。

2.积极开展新学科的研究

新学科的建立，在适应社会实践发展的新要求、深化人们对客观世界的认识、形成新的理论和方法等方面起着重要作用。积极开展新学科的研究是哲学社会科学研究课题现代化的重要方面。

开展新学科研究，要在各学科的交接处寻找新学科的生长点。在哲学和各门具体科学的结合部位，我们要积极开展现代逻辑学、语言哲学、科学哲学以及经济学、社会学、历史学、法学和政治学等社会科学中的方法论问题的研究；在各门社会科学的交叉点上，我们要积极开展认知心理学、社会心理学、经济法、历史地理、经济地理、社会科学情报学、文化史的研究；在社会科学、自然科学和技术科学相互渗透的边缘区域，我们要积极开展数学语言学、数学经济学、技术经济学、工程心理学、科学技术美学、科学技术伦理学、环境经济学、社会计量学、科学社会学、科学学、未来学的研究，等等。

在促进新学科的建立过程中，要注意探索新学科成长过程中科学概念和科学方法在学科之间转移的规律性，要注意

新学科只有在它的研究成果产生实际的社会效益时，才会得到发展并被人们接受。脱离社会实践和哲学社会科学自身发展的要求去人为地创建新学科是要失败的。因此倾听社会实践的呼唤、密切注视整个科学技术发展动向，克服传统偏见和狭隘眼界，对于促进新学科的建立，具有极为重要的意义。

3.传统学科的研究要不断发掘新课题，古老课题也要具有时代气息

随着当代社会生活的新发展、随着人们对这些新发展的进一步认识，当代人类知识体系和结构不断地改变着，不仅传统学科的对象出现着新的特点，而且传统学科在人类知识总体中的地位和作用也在改变。因此传统学科必须不断重新认识自己的对象、自己的地位和作用，使自己的概念范畴和理论体系适应新的情况和要求。对于古老问题，应该站在当代社会生活和科学技术成就的新高度，开辟新的研究途径，进行新的探索，作出新的总结和概括。只有这样，历史和古老问题的研究才会出现生机勃勃的新气象。

4.加强中华民族独特的传统文化的研究

我们的社会主义现代化建设，要广泛引进西方当代科学技术成果及先进的管理经验，同时要抵制西方文化中腐朽方面对我们的冲击。为此，我们必须以马克思主义为指导，发掘自己民族传统文化的精华，形成现代科学技术与我国优秀文化传统相结合的现代的中国社会主义文化。

在当今科学技术高度发展的时代，西方世界普遍感到缺乏能够填补精神空虚的伦理理论，有人提出“高技术必须用高情感加以对抗”的问题，有些西方学者转向研究东方古老文化，希冀从中吸取有益的东西。在这样的情势下，我们中华民族要用自己的文化对世界文化的发展作出贡献。我们应

该充分认识这样一个真理，在一定条件下越具有民族性的东西越容易走向世界，越具有世界性。

研究传统文化，必须具备现代知识，掌握现代科学方法，熟悉世界文化发展的历史和现状，才能把我国传统文化的研究提高到现代水平。

三、研究手段现代化

课题的现代化要求研究手段的现代化。研究手段指的是在研究和解决课题过程中所用的方法论工具的总和，包括思维方式、概念和范畴工具、物质技术手段。人类科学技术发展到今天，已积累了极为丰富的方法论思想和多种多样的手段。现代条件下的科学研究存在着选择方法论工具的可能性和必要性。研究手段现代化就是要求做到思维方式现代化、概念和范畴工具现代化、物质技术手段现代化。

1.思维方式现代化

当代科学技术革命和社会生活已经发展到了这样一个阶段，它们在自身发展中提出的问题往往突破了传统学科彼此划分的界限，涉及到不同学科、不同领域。过去那种不同学科、不同领域孤立地提出和解决问题的思维方式已不可能全面地认识和解决这种问题。社会科学研究必须适应这种综合性质的课题的要求，树立整体观点、系统观点。这就是说，要认识问题本身的复杂性、跨学科性，把问题作为一个系统，分析其内在的方面、要素及关系；还要认识到这个问题与其他问题的相互关系，把这个问题看作更大系统的一个子系统；要有从系统出发的分析方法和价值标准。人们在不同学科、不同领域对问题的考察是为了进一步更好地对问题作

综合考察，局部的最优化是为了最终实现全局的最优化。

马克思主义的唯物辩证法从哲学世界观的高度阐明了整体和部分、系统和要素的相互关系。当代科学技术革命和社会生活实践不断证实着唯物辩证法，同时也对人们研究和应用唯物辩证法提出了新的要求。当代科学技术革命和社会生活实践要求人们不仅从思想上、理论原则上正确认识社会生活中的各种复杂系统，而且要求在实践上、技术上控制和管理这些系统。这就要求我们逐步改变哲学研究、具体科学研究、技术实践研究孤立进行的状态，综合运用哲学方法、一般科学方法、具体科学方法。

关于思维方式，传统的观念总是把计量排除在外，认为计量只是一种具体的手段和技巧。但是当代科学技术革命和社会生活进一步表明，定性分析和定量分析是互为前提、互相转化的。在现代科学技术工程和社会管理中，定性分析必须借助于定量分析才能技术化、工程化、实用化。计量已成为思考和决策的根据，没有计量就不可能有精确的思考和决策。客观世界任何事物都是质和量的统一，因此在原则上都可以进行定量分析，用数学来描述。有些对象暂时不能用数学处理，只是说在今天条件下还没有描述这些对象的数学工具。随着数学的发展和我们关于对象的量的方面的认识，将有越来越多的对象纳入到数学应用的范围。思考、计量、决策的不可分性将是我们这个时代思维方式的一个重要特征。

2.概念、范畴工具现代化

即哲学社会科学研究应该在概括当代科学技术革命和社会生活实践的基础上形成具有当代特点的新概念、新范畴，抛弃那些失去了学术生命力的旧概念、旧范畴，对那些仍有学术生命力的旧概念、旧范畴作出适当的改造，使它们具有

新内容、新含义。

概念、范畴作为人类的认识成果和认识工具都不是不变的。哲学社会科学的概念、范畴由于研究对象的历史性质更具有新陈代谢不断变化的特点。各个时代的哲学社会科学都具有时代特点的概念、范畴。一门学科的新发展、一门新学科的产生总是伴随着形成一批新概念、新范畴，对旧概念、旧范畴作出新的理解和解释。是否形成具有自己特点的概念范畴体系经常是一门学科成熟程度的标志。一门学科的概念、范畴长期得不到更新，在一定程度上正反映了这门学科的停滞状态。当代科学技术革命和社会生活同马克思主义创立时代相比，形势发生了很大变化，在当时只以萌芽状态显露出来的东西今天已经得到了充分的发展，还出现了许多新现象、新情况、新问题。因此马克思主义指导下的我国哲学社会科学所使用的概念、范畴就不能仅仅停留在马克思主义创立时的状态，应该有所创新、有所发展。

第二次世界大战以后，由于控制论、信息论、系统论的兴起、发展及向哲学社会科学领域的渗透，这“三论”中的一些概念、范畴在哲学社会科学领域得到了越来越多的应用。现在翻开当代外国哲学社会科学著作，随时都可看到控制、反馈、最优化、信息、秩序、组织、负熵、系统、要素、结构、功能、行为、静态、动态、稳态这些概念和范畴。社会生活系统、人类对于客观世界的认识和实践系统都是存在着信息过程和控制运动规律的复杂系统，它们本来就是控制论、信息论、系统论的研究对象。社会科学在研究这些复杂系统时把这“三论”中具有方法论意义的概念、范畴作为工具是完全可以的。我们应该在研究新事物、回答新问题的基础上形成新的概念、范畴，也应该把新的概念、范畴作为我们

研究现实问题的新工具。

3.物质技术手段现代化

这就是用电子计算机为核心的自动化体系来装备社会科学研究队伍，使得社会科学研究过程中信息的存储、加工、传输、检取的物质技术手段达到现代化的水平。

社会科学研究的物质技术手段现代化是个十分迫切的问题。首先，情报资料工作在当代社会科学研究中的地位越来越突出和重要。研究者必须及时、准确、全面地了解和掌握学术研究最新成果和社会生活各方面的最新动态，而现代科学技术和社会生活的发展所提供的知识量、信息量又成倍地增长，这就使得社会和研究者个人花费在情报资料工作的人力、精力和时间日益巨大。据苏联一些城市的统计，仅六十年代副博士花在查找和阅读文献上的时间平均占整个研究时间的38.6%，博士占36.4%。问题还在于人类积累起来的知识量如此巨大，以致一个人靠自己的精力很难掌握，人类创造的精神财富也不可能得到充分利用。这就急需要实现在情报、资料、图书、文献的存储、检取、传输方面的现代化。其次，随着控制论、信息论、系统论在社会领域中的推广和应用，随着社会科学同管理、控制、改造社会的实际工程的进一步结合，社会科学研究越来越多地求助于数学模型进行系统分析、“模拟实验”，这也要求使用大型的电子计算机。

物质技术手段现代化受资金和设备的制约。但是有计划、有步骤、有重点地进行这方面的投资和建设，具有深远的战略意义和实用价值。有了现代化的物质技术手段，哲学社会科学研究现代化就有了物质保证，它从事精神生产的能力将进一步提高。

四、科研主体现代化

科研活动是由科研主体来承担和进行的。科研主体的状况直接影响着科研活动的水平。当代科学技术革命和我国现代化建设对科研主体提出了更新更高的要求。只有现代化的科研主体才能提出和把握现代化的课题，才能驾驭和使用现代化的科研手段。构成科研主体的要素有科研人员的知识结构、具有不同专业特长的人才结构、把科研人员结合起来协同工作的组织结构。科研主体的现代化就是构成科研主体的这些要素应该适应当代科学技术革命和我国现代化建设的要求，为此就要实现科研人员培养和科研管理的现代化。

1.科研人员培养现代化

这就是运用包括哲学社会科学最新发展在内的当代科学技术成果、人类历史上积累起来的优秀文化遗产，利用现代化的知识传播手段，通过学校或社会的途径及时地培养出在数量和质量上适应现代化建设要求的哲学社会科学研究人才。首先，在培养内容上应该进一步做到面向世界、面向未来、面向现实，应该从当代科学技术革命和我国现代化建设所要求的哲学社会科学研究人员的知识结构来安排、组织学习内容。大学生、研究生、科研人员除了学习马克思主义哲学、专业知识外，都应该具有一定的心理学、社会学、管理科学的知识，还应该不同程度地学习一些数学、信息论、控制论、系统论知识，掌握现代电子计算机的应用技术，了解现代科学技术革命的发展状况和当代社会问题，熟悉各种社会思潮，逐步做到掌握一个主要学科的专业知识，具备一两门辅助学科的知识。我们还应该看到，由于各学科的交叉渗

透，由于科研管理已经独立为社会分工的职能部门，社会需要哲学社会科学培养一种“通才”的新型研究人员。这种“通才”具有多种学科的专业知识，具有通观各学科相互关系的气质和才能，能够成为沟通各学科联系的中介和桥梁，能够在各学科之间的综合讨论中起协调和组织作用。这种新型人才的培养和成长将进一步促进各学科的交叉和渗透。其次，现代科学技术革命、特别是信息革命提供了传播知识、信息的各种现代化手段，学校课堂、教师面授已不是传播知识的唯一途径，因此在人员培养的途径、手段、制度上也应该做到现代化。目前我国哲学社会科学的高等教育，在教学内容、教学方法上急需改革。在知识爆炸的时代，高等教育要侧重教授比较稳定、适用性广泛的基础概念和思考方法，而不是侧重在让学生背诵内容陈旧的知识。应开设一些跨学科的课程，培养学生多方面的广博兴趣，使他们思路开阔。要更多地采用讨论的方式。要加强社会调查的训练，培养学生研究实际问题的兴趣和能力。鼓励人们向掌握多种学科专业知识的方向努力，鼓励人们通过各种不同途径、形式学习和掌握专业知识，建议逐步实行双学位制。现代教育的概念已发生了根本变化，不再是从小学到大学的一次教育了，科研人员应该树立终生受教育的观念，不断进行知识更新和知识结构的改组。

2.科研管理现代化

这就是科研组织、机构的设置，科研成果和科研人员的考核，科研经费的使用，要适应现代化建设和科研事业现代化的发展要求。

哲学社会科学研究机构的设置原则应是既保证能生产基础理论的成果、有利于学科的建设，又能具有解决社会实际

问题的能力，生产具有应用价值的知识。经验表明，纯理论学科中形成的高度专业化的和具有许多分支的研究机构，在生产适合于实践活动知识方面的能力是较低的，因此除了按基础学科组建研究机构（这种机构也不宜分工过细）外，还应发展若干临时性的课题研究组织，它们是为解决具体的或重大的实践课题而建立的。哲学社会科学研究也可以建立若干跨学科的研究中心。

在科研成果评定和科研人员的考核上，除应利于基础理论研究的发展外，还应鼓励大家研究和探索现实问题。长期以来，我国哲学社会科学界不同程度地存在着不敢或不愿意研究实际问题及对实际缺乏了解等情况。这里除了研究人员本身的问题外，也还有政策方面的问题。例如在职称的评定和晋升方面存在着忽视现实问题和应用研究、忽视社会调查报告、政策咨询研究成果的片面现象。这种状况应该迅速改变。必须认识到哲学社会科学研究成果的形式是多种多样的，衡量科研成果的标准也只能是理论上或实践上、近期的或战略的意义和价值。无论是基础理论的还是应用的研究成果，凡对国家的科学技术、经济和社会发展确有见地和价值的，都应给予较高的科学评价。政府对于基础性研究、应用性研究、开发性研究在拨款方面可以采取灵活多样的形式。

现代化的标准是不断发展的，研究课题、研究手段、研究主体各自的现代化也是互为前提、互相促进的。我们应该根据当代科学技术革命的发展，不断阐明这几个方面的现代化标准，促进我国社会科学研究的现代化，使其在我国社会主义现代化建设事业中发挥更大的作用。

（原载《哲学研究》1984年第6期）

·司　达·

文学艺术在新技术革命面前

目前，全世界都在迎接或已经进入了一个新的、巨大的变革时期，即新的技术革命时期。科学技术已被人们作为一种巨大的生产力来看待，它的革命成果，势必浸透到整个社会生活之中，推动社会进步。这场新的技术革命，尽管有人称之谓“第三次浪潮”、“第四次工业革命”或“新的产业革命”，但就其自身来讲，它无疑已经成为当前以至未来一段时间人类社会活动中的一股重大潮流。

根据马克思主义的观点，这场新的技术革命将促进生产力的发展，也将引起整个社会经济基础的变化，随之而来的，则将是导致建立在基础之上的上层建筑的相应程度的发展。换言之，新的技术革命作为一种社会活动，势必为社会生活带来新的内容和形式。

长期以来，似乎在人们的心目中形成了这样一种心理或曰成见，即认为文艺与生产、科技是井水不犯河水的两个部类，因而，很少从二者的联系上看问题。实际上，这双方从来都是在或明或暗、或这样或那样地发生着联系，尤其是这次新的技术革命，由于它带有更大的普遍性和强烈的浸透性，

它对文学艺术的影响将更强烈地表现出来。福楼拜曾说过："越往前进，艺术越要科学化，同时科学也要艺术化。二者从底基分手，回头又在塔尖结合"。这话道出了一个大致的趋势。这种结合，可望从这场新的技术革命开始。因此，面对新的技术革命，我们的文学艺术不能处于漠视状态和被动地位，而应该进行新的思考，具备较清醒的认识和必要的准备，以适应新的情况，力争走在时代前面。

一

新的技术革命对于文学艺术的影响，将表现在引起其表现内容的丰富、更新和发展方面。我们知道，文艺创作的过程，是容观世界反映于文艺家头脑、又由文艺家加工改造而再现出来的过程。这个过程中的每一个环节，都随着社会的变化而变化着。新的技术革命之所以能够引起文学艺术内容的变化，正是因为它在不同程度上促动了其中诸环节。

从表现对象上看，新的技术革命通过对社会生活的某种改变，作用于文学艺术，使创作的第一个环节要素发生变化。

首先，由于新的技术革命开发了许多新的领域和行业，同时又使原有的一些领域和行业趋于萎缩和消亡，使得人们生活、活动的范围、内容和方式发生变化，这就在文学艺术的题材方面出现了新的课题。通常，我们将文艺作品分成工业题材、农业题材、军事题材等等；许多作家也因熟悉和长期从事某类题材或其中某个行业题材的创作而形成了固定的职业特征。新的技术革命是否会使文艺形成新的"题材"，是否会使原有"题材"的内涵扩大或转变，是否会改变一些作家的着眼点和产生新的某类题材的专门作家？人们要踏入从

前未曾踏入的领域，从事前人未曾从事的事业，将使实践活动的范围更大于文艺所接触到的范围。特别是科学技术将渗透到各个角落，使原来不曾关联的两个或几个门类产生联系，或形成边缘门类，如果用原来关于题材的概念，恐怕很难囊括反映这类内容的作品。还应该指出，更重要的是人们将改变原有的某些生产活动、社会活动和日常生活的方式，"3A革命"（工厂自动化、办公室自动化、家庭自动化）就是这种改变的先声。工人不再是出大力、流大汗，工作人员不再被文山会海所淹没，到家里也不必为锅碗瓢盆所包围。随着新技术革命的发展，很可能出现生产、工作、日常生活融为一体的现象。人们活动方式的变化，本身就规定着文艺创作中所描绘的人的活动的改观。由此看来，人们"做什么"和"怎样做"（仅仅是借用恩格斯的话）变化了，就会使文学艺术的题材相应改变。

其次，随着人的社会活动范围、内容和方式的变化，文艺所要表现的社会的人，也将出现新的面貌。新的技术革命使生产、管理、服务等结构发生变化，随之而来的，就是社会人员结构（或曰职业结构）的改变。一方面，生产部门的更新和发展，要求人员的相应变化；另一方面，电子计算机、机器人的大量普及，把一些生产或管理人员从繁重的劳动中解放出来，有人预测，今后"白领工人"的数量将超过"蓝领工人"，"钢铁工人"（机器人）将取代某些职业，甚至出现"无人工厂"。更多的人可能去从事科技、管理和服务性工作。这种情况对某个文艺作品来讲，或许影响不大，它可以继续去描写从事原来职业的人。然而，就整个创作来讲，势必会出现活动在新的领域的人物，那些聚集越来越多的人的行业中，将有越来越多的人物形象再现于文艺作品。

当然，文学艺术所要表现的人，不单纯是那种哲学的、社会学的描述，不仅仅是从事什么职业和社会活动的人，它还要活生生地描绘人的精神面貌、性格特征和情感状态等。新的技术革命也将使人的这些方面发生变化，从而为文艺创作中的人物形象补充新的素质和行为。新的技术革命实质上是人们认识和改造自然界与社会的一场革命，随着它对社会活动影响的加深和新的科技成果的不断涌现，使人们的视野逐步扩大，对新旧事物的认识不断深化，这些都要对人的头脑发生作用，导致世界观、心理、道德、情感、性格、习俗、行为等方面在不同程度上的潜移默化。爱因斯坦的相对论，从科学理论上维护了辩证法的法则，人们一贯认为在任何时候都不改变的时空观念，到了爱因斯坦那里，也成了相对可变的物质形式。科技带领人们更进一步深入宏观世界和微观世界，人们的头脑再不会继续囿于原来的狭小天地，而是用更全面、更接近规律的方法去看待世界、指导行动。新的技术革命将使原来人们认为不可能的东西变成现实，这也可以改变人们的某些心理状态。十多年以前，在我国普通百姓中，如果谁想在家"看电影"、用"机器洗衣服"，恐怕只能是"幻想"，因而，许多人便把试图往这方面努力的想法视为不着边际，甚至是"堕落"。至于"在太空行走"、"贮藏生命"、"制造新的生命形式"，几乎被某些人视为异端邪说了。然而，在今天呢？科技的发展为"幻想"提供了现实的景象，那种"活儿都让机器干了，要人干什么"之类的心理状态也就自然消除了。进而，新的"幻想"又在产生。但是，经过前一个转变，人们已敢于相信了，因此，象"电脑代替家庭主妇"这类设想，不再被看作海外奇谈了。由此类推出来的人的各方面变化，都不难找出根据来。科技

和生产的发展，就是这样奇妙地改变着人的面貌。在这种情况下，文学艺术作品中的人物形象也就相应产生了新的色彩。描写侦探过程中的电视监视，勾勒使用录音机计算器、以至计算机的厂长、经理形象，可能渐渐失去了新鲜感；普通青年工人、农民在作品中提着照相机、购置电视机或洗衣机等，可能不再受到人们（对作者或对人物）的指责；作品的人物可能更多地进行生产、工作以外的学习、娱乐等活动，并不被认为是“不真实”的或“不务正业”……。既然人们从事了新的活动，受环境和知识水平、经济水平的影响，就同时产生了新的性格、情感和行为，这些也势必体现在作品中的人物身上。因此，作家在取材和构思时，就不得不有新的考虑。

更新了的社会活动内容，发展了的社会的人，都要求文学艺术对它们做出反映，这就为文艺家提出了新的任务。作为文学艺术的生产者作家艺术家，本身也是社会的人，因此，新的技术革命对人的上述影响，同时也就包括他们。这又使文艺创作过程第二个环节要素发生变化。在充实了新内容的社会生活中，文艺家自身也不再是原封不动的自身；由这样发展变化了的文艺家所看到的生活、理解的生活和表现的生活，也产生了新的面貌。随后，便是创作过程第三个环节要素的变化，即发展了的内容、发展了的作家艺术家和发展了的技术手段，要求并可能以发展了的方式去进行文艺创作。

二

当文学艺术刚刚由劳动产生出来时，是以口头和身段的形式创作和传达的，欣赏活动也主要是群体共同进行。文字

的出现，音律知识和乐谱的产生，改变了这种状况，人们的创作可以记录下来，读者可以不看(听)表演者而间接进行欣赏活动。这使文艺创作、表演（传达）合一的形式改变了，形成了分工。尤其是印刷术的发明，巩固了文学作为语言艺术的地位，并使文艺创作的结晶扩大了实现其社会功能的可能性，创作与欣赏已可以以个体方式进行了。留声、摄影、电影、无线电通讯、电视等技术设备的出现，又使文艺产生了相应新的门类，电影、电视剧、广播剧文学相继诞生，摄影艺术、演播艺术成为专门行业，人们的艺术活动有了更多的形式。同时，文学艺术各部门综合複制产品的趋势日益明显，也与科技发生了越来越密切的关系。这些事实告诉我们，生产和科技的进步，也是文学艺术发展的一种直接动力。新的技术革命也将从这个方面为文学艺术带来表现形式和手法的发展变化，同时，也改变文学艺术生产的某些过程和手段。

上节说过，新的技术革命将影响文学艺术的表现内容，那么，内容变化的结果，必然是服务和表现它的形式和手段的相应变化。这是文学艺术发展的一条基本规律。至于能否产生新的文学艺术种类或出现什么样的种类，表现手段会更新成什么样，现在还很难预测。例如，原有作品品种能否足以表现某些未曾接触到的内容（因为任何形式都有其局限性，舞蹈在表现当代领袖人物方面，就显得蹩脚）？原有的外形描写、心理描写、环境描写、行为描写等手法，能否充分状括新的人物特征？原有的作品结构、节奏，原有的语汇、韵律，原有的摄、录、播、声、光、色手段，能否形象地再现生活中某些新的景象而取得良好的效果？原有的表演方式、场所等，能否得心应手地表现从事着新的活动的人？

诸如此类，虽不能武断地下结论，却是我们应该和必须思考的。在此，我们可以暂且只提出一条参考或佐证：现代科学技术，如天文学、航天学、遗传学以及电子计算机、机器人等多方面的成果和假说，活跃了文艺家的头脑，于是，一种新的作品形式出现了——科幻文艺（它与以前的神话、魔怪、幻想、演义相比，有质的不同），现在，它已成为一种独立的文艺体裁并正在形成自己独具的手法。

但是，我们可以从另一个角度看出新技术革命在文学艺术生产过程中的影响，那就是，新的科技手段将成为改变文艺生产形式、手段的有力辅助力量。

新的技术革命造成社会活动方式的多样化，随之而来，人们的文艺欣赏要求也随之多样化。而且，人们正改变着单纯集中到影院、剧场、图书馆、展览馆等地进行欣赏活动的习惯，逐步发展为借助电视、广播、录音录像设备造成更广阔的娱乐场所（宿舍、家庭、公园、野外）。电脑和光导技术的广泛应用，可以允许人们根据自己的需要，指令收音、录像、电视设备选择自己需要的书籍、节目、美术等作品的音和形。这就使不同趣味的欣赏者得以随心所欲地满足自己的欣赏要求，同时，选择性的扩大，又使他们的趣味发生变异和扩大。

这种形势对文学艺术生产提出了新要求。首先是要求作品生产速度和数量的迅速增大，为获得了多种娱乐场地和要求选择众多纷纭的欣赏对象的人们及时提供充足的产品，以满足人们的精神生活。为了达到这个要求，一方面作家艺术家要在迅速掌握多样化的生活基础上，做出敏感的反应，勤奋努力，更多地创作出高质量的、不同品种的艺术作品。另一方面要借助新的科技成果。以文学创作为例，作家要了解生

活，原来那种深入某地某单位“生活”一段时间的作法，对于获得素材、加深认识，无疑是有好处的，但人们仍感到不满足，因为作家还需要博闻，作家往往是由偶尔发现的某件事而启发了蕴藏在心中的创作激情，于是，采访、报告会，广播、报纸等，也成为作家生活素材的又一来源。可是，即使如此，仍不能适应新的需要，许多作家在搜集生活素材上花费大量时间，却收获甚微。我们可以这样设想，信息科学被应用于对各地各部门各类人员所产生的素材的搜集整理，通过光导技术和电脑，大量的素材被快速集中，并进行加工分类，贮存起来；当作家需要时，他可以通过电视、电脑，随时得到所要的某类事件记录，作为更有效的参考材料，取得事半功倍的效果。同时，还可以利用同样方法，了解党和政府的各项方针政策、各行各业的状况、文献书籍内容以及读者和观众的各种情况，使作家对事情的规律和欣赏者的要求做出更为全面和准确的判断。再如，作家在进入案头工作后，一个很大的压力是繁重的文字劳动，靠一笔一划的方式去写出几万字、几十万字、几千万字，从某种意义上说，是作家艺术生命的减寿或日浪费。打字机和录音机虽已被一些人用来记录创作，但仍因效果不令人满意而不能成为有效手段。因此，人们开始考虑用计算机代替笔的工作，将人的思维通过声音等信号输入计算机，由计算机“写出”，在计算机上修改（甚至由计算机做某些技术处理）最后成样。如果能采用这种方式，显然会大大减轻作家的劳动，成倍地提高速度，并可以及时记录作家的构思和灵感。

在速度和数量增大的基础上，还要求文艺作品的多样化及其掩盖着的计划性、规律性。既然欣赏者可以以不同方式从事欣赏活动，就要有适应这些方式的作品。现在人们已经

有了阅读，听录音、唱片、广播，看电影、电视和剧场演出，参观美展、影展等方式，也有了相应的作品形式。新的技术革命将为人们提供更新的方式。一方面，丰富了的表现内容决定了文艺形式有多样化的可能，同时，那些适合于人们在家庭、野外、各种娱乐场所，利用各种声响、影象设备进行欣赏的作品，将随着需要不断产生。另一方面，新的技术和设备浸透到文艺界，也促发原有的形式的发展和新形式的诞生。从表面上看，这种多样化会使文艺产品的生产者获得更广阔的天地，可以随欲创作，但实际上，多样化带来的却恰恰是需要更强的计划性和规律性。除去不同作品按欣赏者的实际需要自发地进行调节，还应对文艺表现哪些题材、人物，采用哪种形式和手段，什么样的品种生产多少等，做出预测和规划，以防止某些产品的"过剩"和某些产品的"欠产"，以合乎人们的实际需要。

新的技术革命对文学艺术生产过程面貌的改变，除上述以外，还大量存在于其它众多的手段中。文学作品越来越多，读者不可能收藏大量的书籍，电脑可以把众多作品贮存在很小的集成块上；还可针对不愿意或不便于阅读文字的人，将作品转换成其它方式（如语言）表达出来；甚至还可以根据作品内容派生出图象、音乐和声响效果。剧作家、导演、演员、舞蹈家等，可以将写出的剧本，导、表演设计，舞蹈编排编入计算机程序，进行"预演"以观察效果。摄影师、美工师可以利用新的技术手段造成奇妙的图象和舞台效果。人们还可将电脑引入摄影棚和剧场，根据演出需要配备、调节灯光、布景和音响以及观众的色、味、温度等感觉，增强艺术感染力。新技术甚至发展到非由人动手不可的艺术部类中，国外有人用电脑为人雕像，自然是十分逼真了

（当然，这不见得是这类艺术的发展方向，也不一定能代替艺术家的手工创作），由此引申，美术、布景道具制作、服装、化妆设计等部门，也可以设想借助电脑。更有意思的，是电脑和未来智能机器人，将成为文艺家得力的助手、秘书和参谋，它们能根据自已贮存的有关知识，帮助文艺家创作，并对作品做出自己的判断和评价，俨然以欣赏者和评论家的姿态出现。诸如此类，不胜枚举。

三

一般说来，文学艺术的发展变化，要同时引起与它相关联的其它部门和要素的发展变化。从这个意义上说，新的技术革命通过对文学艺术创作活动的影响，几乎牵动了这个范畴内的所有神经；反之，这些神经又会同新的技术革命成果的引进，积极做出反应以适应发展变化了的文学艺术创作。

文学艺术理论和其它文艺科研，将会受到直接影响。文艺理论随着文艺创作的诞生而诞生、发展而发展。新的技术革命推动了创作内容与形式的发展变化，为文艺理论提供了新的研究对象、新的课题。前面提出的一些问题，实际上都涉及着文艺理论的研究。文艺家怎样认识发展了的生活，怎样评价和表现新的人物和事迹，文学艺术本身发展的种种情况应如何判别，出现的新形式和新手段会产生什么效用……。这都要求我们的文艺理论做出新的探讨，给以理论的阐述。其它文艺科研也是如此。作品生产过程的改变，新程序新技术新手段的不断出现，使文艺科研面临着一个五光十色的世界，从作家的写字台到读者的书桌，从欣赏者的家庭到影剧院，从艺术家的工作间到广阔的室外空间，从创作者和欣赏

者的生理机能到心理机制，都成为研究者的天地。新的对象和课题，使文艺理论研究和其它文艺科研深入到更广泛、更细微的地方。众多新的理论和研究领域被开发出来，如：剧场心理学、剧场结构艺术学、家庭艺术家、电脑艺术学、混成艺术学、题材分类学、技巧功用学、语言心理学、艺术流派学等等，将成为研究者涉足之地（当然，名目不见得如是）。众多的新领域，把人们的视野开阔到前所未有的程度，各方面的研究成果，必定加深对文学艺术规律的认识，又更有力地推动创作的前进。这个过程，就是文艺理论及其它文艺科研自身的进步，也在一定程度上表现着整个文学艺术水平的提高。

新的研究领域及众多的研究对象，需要扩大和更新研究方法和手段，新的技术革命便提供了采用新方法、新手段的有利条件。信息科学、电子计算机技术和光导纤维，将在这方面产生重大作用。研究者常常遇到这样的问题：每时每刻产生着的新作品、新论文、新材料，在一定时间内搜集和消化，是极困难的。那么，能载几万路甚至更多的光导纤维就从四面八方把信息送入电脑，电脑立刻根据研究者的需要归类整理，并提出参考性的意见。用同样方法也可以对欣赏者的心理、趣味进行分析。这对判断文艺活动的面貌，总结经验和探索规律，是一种理想的辅助手段，它使研究者把花费在整理堆积如山的资料上的精力，转移到分析和思考中。技术的进步还可以提高某些研究的速度和准确性。有人已利用电脑分析作品的语言问题，也有人用来研究戏曲中的声腔问题，美国数学家尤勒的Yule图已被用来研究作品语体风格和鉴定作品。我们还可以借鉴这些经验，运用先进设备和某些自然科学的方法，去研究作家艺术家的风格流派、文艺

创作和理论的演变、不同的导演和表演手法、不同的演奏演唱方法和美术雕塑师的手法等。

这些手段还可以引入文学艺术部门中，在人材的使用和培养以及教学上起到良好作用。例如：把演员或学员的自身条件（包括心理、气质、性格、健康、知识状况、形体、声音等）输入计算机，以掌握其艺术素质和发展余地，有目标地进行选拔、培养和使用。这也为整个艺术队伍的人员结构和努力方向提供了参考。在艺术创作中，也可以根据担任某项工作的人的状况，更切实地为他提出应达到的标准，设计他善于表现的艺术表现方式。在教学中，新技术的采用可以改变某些凭经验、凭感觉、凭模拟的方法，教师可以将动作、声音、感觉等用电脑描绘出来，学生对照电脑而发现所学对象各方面的特点和规律，并找到自己的差距和努力方向。更可喜的是，在这种教学中，电脑不但可以显示出所学对象的优点，还可以找出缺点和不足，学生也就可以自觉地取长补短、有所发挥了。

新的技术革命在造成了文学艺术领域的一系列发展变化的同时，也改造着为文学艺术生产而服务的机构结构、人员结构和经营管理等方面的状态。摄影机、电视机、广播等，都已造就了自己的艺术行业。随着文学艺术形式和手段的发展、新技术新设备的涌入，还会造成更新更多的行业，上面说的各种文艺信息的搜集、整理、加工以及“激光艺术”、“电脑艺术”等，都可能是新行业的胚胎。新行业的出现，势必要求组成新的机构形式。但是，这种改变并不只是单纯的结构多样化和数量增加，某些渐渐不适于欣赏者欣赏方式的，将收缩自己的结构（如，舞台演出部门相对“家庭艺术”部门，就会出现这种情况），某些适于发展形势的（如

电视艺术），一方面可以突飞猛进，另一方面也可能因通讯、电传技术的发达，一家的产品可以迅速飞达千家万户，而在某种程度上限制着该类结构的增长。尽管如此，从总的方面说，这些情况的出现，将改变整个文艺机构的结构层次。在某一文艺门类或单位的内部，也有类似情况。新的技术和手段，都需要有具备那类专门知识的人去掌握和运用；而那些被代替或部分代替了的，则需要裁减人员。如：效果系统一旦由电脑指挥，原来的效果管理人员就会失去意义，取而代之的，是编制电脑指挥程序的人员。

四

新的技术革命作为一种客观事物运动，对以反映社会生活为天职的文学艺术，有着必然的影响作用。但是，对于从事文艺事业的人来讲，还存在着一个如何在新情况作用下发挥主观能动性的问题。现在，新的技术革命虽然尚未对文艺领域产生十分明显的作用，我们也应该在力所能及的范围内做必要的准备，以迎接即将来临的新变革。

准备是多方面的，但当前最主要的是认识、知识、心理和理论上的准备。由于新的技术革命发祥于科技领域，并处在方兴时期，我们文艺界许多人还来不及对它做深入的思考和有联系的观察。如果这种状况拖延下去，将在新科技成果大量浸入文艺界的时候处于被动。为此，我们要对新的技术革命的性质、作用有所了解，并认识到它对文学艺术事业的不可低估的影响，还要学习和掌握必要的知识。且不说文艺家应更多地了解社会，就说今后文艺与科技等领域更大的交叉，也要求文艺家不单单是“文艺家”。同时，心理上的准

备也是十分重要的，在一些人还不愿意看到文学艺术所面临的挑战、情愿固守原有的阵地的心理状态下，要使文艺适应社会生活的新进程，是不容易的。在上述基础上，更艰巨的任务等待我们去完成。那就是以大量的事实和有力的论证，去探讨文学艺术在新的技术革命面前所应该解决的一系列理论问题，以掌握和指导文艺实践。

文学艺术活动，归根结蒂是人的活动，要使文艺事业跟上社会生活的脚步，关键的一环是要有能跟上社会生活脚步的文艺家，因此，文艺人材的培养和素质的提高，是又一项必要的准备。我们不但要在现有的文艺队伍中，提高专业人员的认识能力和知识水平，蓄集推动文艺事业的能量，而且要不断造就大批在全社会水平提高的情况下不逊色的、能够牵动文艺工作加入时代洪流的新一代文艺家。

随之而来的，是必要的规划和物质方面的准备。在文学艺术和新的技术革命之间，那种各自为战的方法是成效不大的，有计划地组织研究、组织人材，制定发展重点、步骤和方向，保证成果的出现和实施，以至形成不同的系列（如研究系列、人材系列、实验系列）。当然，所有的准备，都要依附于物质方面的准备。要舍得出钱、出人、出物，为改善文学艺术活动状况，勒勒裤带是可以的。

另外，我们还要准备打破一个惯例，即文学艺术与科学技术领域几乎老死不相往来的习气。社会发展的事实已告诉我们，随着历史而分手的各个领域，又随着历史而逐步携起手来。文艺与科技也正在走上这条道路。文艺要用新的科学技术武装自己，就要与科技界建立密切联系。以前文艺界的各种研究多在书桌上、舞台上、灯光楼里、木工间里、化妆室里，今后却要出现在实验室里、研究所里。文艺界也要逐

步建设起自己的"硅谷"、"硅岛"、"硅平原"，将先进的文艺科研成果转变为文学艺术生产力。

应该注意的是，我们的各种准备，既应是雄心勃勃的，又应是切合实际的，就是说，我们敢于将文学艺术事业的图景描绘得最美好，但具体描绘时，则要根据我国的国情，分出轻重缓急，有根据、有步骤地去做。只要做得好，我们的文学艺术事业就会在新的技术革命促动下，得以迅速发展。

（原载《当代文艺思潮》1984年第6期）

· 刘再复 ·

文学研究思维空间的拓展

——近年来我国文学研究的若干发展动态

我的这篇文章，谈的是近年来我国文学研究领域中新出现的一些比较重要的发展动态，主要是从方法论发展趋向的角度来谈，也涉及到一些文学观念的变迁。

由于党的十一届三中全会以来思想解放运动的推进和世界科学技术革命浪潮的冲击，近年来我国的文学研究出现了许多新的气象，尤其在方法论方面有了更显著的进展。这种进展的事实，已逼使从事文学研究的人不能不正视，不能不了解。即使决心一辈子坚持社会历史研究方法的人，也不能不注意一些新的观念和方法，并对已有的观念和方法作某种程度的反省和吸收其中一部分有益的东西。

新的方法论的介绍和运用，目的在于从更深的层次上理解文学自身各方面的本质特征，更深刻地揭示文学历史发展进程，以促进文学创作与文学研究的繁荣。方法论本身并不是目的，但是，新的方法论，新的审视方法可以帮助我们接近真理，改变某些不正确的文学观念，踏进更多未知的领域。对方法论的兴趣，是一种接近真理的热情表现。只有对文学研究事业抱着真诚的热忱，才有责任感去熟悉新的方法

论，而不会满足于已知的东西。爱因斯坦曾说："只要存在着这些（理论）目标，科学方法就提供了实现这些目标的手段。可是它不能提供这些目标本身，科学方法本身不会引我们到那里去的。要是没有追求清晰理解的热忱，甚至根本就不会产生科学方法。"（《关于理论物理学基础的考查》，《爱因斯坦文集》第一卷，第394页）

近年来我国文学研究尽管还有不尽如人意的情况，但是，应当承认，这个领域现在比解放后任何时候都更富有生气，而最明显的特点是在研究工作中，积极性的思维方式已占主导地位，并正在进一步地代替消极性思维。所谓积极性思维，包括三个含意：（一）文学研究的方式是建设性的，而不是破坏性的。（二）即使是带批判性的文章，也注意正面的理论建树。（三）文风上是科学的、积极的，出发点是为了繁荣社会主义文学创作和文学研究事业的。总之，不是破字当头，而是"建设"当头。

过去我国的思想领域里，有一种很不好的现象，就是积极性思维的命运极坏。凡是正面建树的东西，几乎都在不同的历史时期里遭到批判，被扣上各种帽子。而从事粗暴的、简单化的、非科学的批判，却被误认为是马克思主义。这样，就逐渐形成一种新的极坏的文化性格，这种性格就是拒绝艰苦的精神劳动，蔑视积极性思维，而走一种破字当头的捷径，拿着几个现成的公式和教条，去寻找积极性思维成果中的某些隙缝，然后给予整体性的爆破。这种"爆破手"，不是用脑子生活，而是用鼻子生活，即靠鼻子感知政治气候而生活。这种极坏的文化性格是"左"倾文化政策的产物，它几乎要造成我国文艺科学的崩溃。这种文化性格在我们这一代人中产生过深刻的影响，其某些性格恶性元素也或多或

少地积淀在我们的思维结构中，我们如果不注意排除，往往就会重新表现出这种性格的某些方面。蔑视积极性思维，这是我国当代社会生活中一种奇特的、病态的精神现象，很值得研究。但是，近年来却出现一种非常好的情况，这就是大批的文学研究工作者正在改变这种文化性格，抛弃那种爆破式的所谓研究和评论，认真、踏实地进行积极性思维。他们已把研究的重心放在正面的建设上，或者写文学史，或研究文学史上的某个片断、某个作家，或构筑一种理论系统，或运用一项新的方法去解释复杂的文学现象，他们都立足于建设，即使在研究中对许多已有的观念和方法提出质疑和挑战，也表现出另一种积极的文化性格：（一）他们以积极的建设为目的，不是以爆破为目的；（二）他们对传统观念提出挑战，但这是在尊重传统的前提下进行的，他们对传统的东西采取扬弃的态度，在传统与革新之间保持一种必要的张力，而不是动不动就“彻底决裂”。近年来，一些中青年的理论工作者在探讨新的方法论中就表现出这种性格。有的同志担心，出现新的方法论，就会否认过去的文化成果，这是不必要的。

近年来文学研究方法表现出来的趋向，我觉得，除了从破到立这个总趋向之外，还有四个趋向是很引人注目的：

（一）由外到内，即由着重考察文学的外部规律向深入研究文学的内在规律转移。我们过去的文学研究，主要侧重于外部规律，即文学与经济基础以及上层建筑中其他意识形态之间的关系，例如文学与政治的关系，文学与社会生活的关系，作家的世界观与创作方法等，近年来研究的重心已转移到内部规律，即研究文学本身的审美特点，文学内部各要素的相互联系，文学各种门类自身的结构方式和运动规律等

等。总之，是回复到自身。

（二）由一到多，即由单一的、单纯从哲学的认识论或政治的阶级论角度来观察文学现象转变为从美学、心理学、伦理学、历史学、人类学、精神现象学等多种角度来观察文学，把文学作品看作复杂的、丰富的人生整体展示，这样，就用有机整体观念代替了机械整体观念，用多向的，多维联系的思维代替单向的、线性因果联系的思维。例如我们对文艺本质的看法，过去就单纯地从认识论和政治的角度来看，把文学看成是社会生活的反映，这当然没有错，但是，过去仅仅允许用这个角度来规定文学的本质，这就不够全面。事实上，对文学本质的规定，还可从其他角度，例如，从哲学角度来看，可以说，文学是克服异化，使人性暂时获得复归的一种手段；从价值学来看，可以说，文学是人的人格和思想情感的表现；从心理学来看，可以说，文学是苦闷和欢乐的象征，是人的内心感情活动的升华；从历史学的角度来看，在特定时代环境中，也可以说，它是阶级斗争的工具（这只是暂时的）；从审美的角度看，它是有缺陷的世界中的一种理想之光。

（三）由微观分析到宏观综合，即由孤立地就一个作品、一个作家或一个命题进行思考、分析转变为从联系的、整体的观点进行系统的宏观综合，从而使文学研究在研究作家作品的坚实基础上，又超越一般的作家作品论（见下文详述）。

（四）由封闭体系到开放体系。所谓开放体系包括两层意思，一是不断吸收外来的文论的养料，尤其是当代西方文论的精华；二是不断吸收文学之外的其他学科的养料，包括自然科学的思维成果，以丰富自己的内容和改造自己的形式。

这四种趋向表现出文艺研究工作者的思维空间在不断拓

展，并逐步形成四种更可贵的眼光，即更深邃的眼光，更辩证的眼光，更广阔的眼光，更开放的眼光。

反映这四种趋向有很多具体表现，而较突出的有七个方面：

第一，文艺美学的发展使文艺研究从外部向内部掘进，这方面值得提出的有以下几项研究：

首先，是关于艺术审美特征的研究。要注意文学艺术自身的规律，就应该探讨艺术的审美特征。这个问题在开展"形象思维"的讨论中获得了深入，而最值得注意的、也引起了争论的是李泽厚在《文学评论》上发表的《形象思维再续谈》，在这篇论文中，李泽厚提出三个重要观点：第一，艺术不只是认识，不只是反映。他认为，艺术包含有思维——理解的因素，但不能归结为等同于思维。作为创作过程的形象思维，就是艺术想象，它是一个包含着想象、情感、理解、感知等多种心理因素、心理机能的有机综合体。美学本身包括美的哲学、审美心理学、艺术社会学三个方面，美的哲学部分与认识论当然有关，例如美感认识问题等等，但整个美学却不能仅仅用哲学认识来替代文艺心理学的研究。第二，艺术创造的基本特征在于它的情感性，艺术创作的过程是遵循"情感逻辑"的发展过程（以情感为中介，本质化与个性化同时进行）。情感性重于形象性，情感是贯穿在创作过程中的一个潜伏而重要的中介环节。这个见解的提出，对于作家把握文学的本质，促进文艺创作开拓人的内心世界，具有很重要的意义。第三，创作中的非自觉性：艺术创作过程中充满着种种灵感、直觉等非自觉性现象。但这些现象有一个基础，是作家艺术家在日常生活中积累了大量的经验、资料，有过许许多多感受和思维，其中包括了大量的日

常逻辑思维甚至是理论研究，以它们（自觉性的意识和逻辑思维)为基础，在艺术创作中才可能出现非自觉现象。李泽厚认为，这样说可以有两方面的意义。一是消极意义，即可以和现代资产阶级各种直觉主义、反理性主义划清界线；二是积极意义，肯定了“基础”之后，形象思维自身的规律和相对的独立性更明显了。李泽厚提出非自觉性问题，并不是否认创作的目的和作家的社会责任感，只是正视文艺创作活动的一种非常重要的特性，正视这种特性，对于文艺创作摆脱概念化，对于作家在创作中进入自由状态，都是极为重要的。以后，他又进一步提出，审美不是一个认识问题，也不仅是情感的表现，而是对人的心灵的塑造，对人的情感的塑造，也就是使人的生理性情感变成审美情感，即建立人的情感形式。他认为，对人的情感的塑造或陶冶，就是感情的人化，这是人化自然的另一方面。人化自然有两方面，一方面是外在自然，即山河大地的“人化”，这是指人类通过劳动直接或间接改造自然的整个历史成果，另一方面是内在自然的人化，这是指人本身的情感、需要、感知以至器官的人化，也就是人性的塑造。李泽厚这种观念，使我们了解，文学欣赏活动不是被动的，不是消极地反映审美对象，而是包含着审美再创造和心灵的再创造，即情感形式的再创造。这对我们了解文学欣赏乃至文学批评的本质都是很有益的。

文艺美学的发展还有一个重要动向，是新的美学观念的引进。近年来，结构主义美学、文艺符号学、审美价值学、接受美学等相继传入，确实开阔了文艺研究的视野。仅以接受美学来说，虽然介绍的文章不多，而且还没有把接受美学的系统理论引入，但是张隆溪、张黎等的介绍文章（张隆溪的《仁者见仁，智者见智》，见《读书》一九八四年第三期，

张黎的《接受美学》，见《百科知识》一九八四年第九期）相当清楚地描绘了接受美学发展的主要轮廓和基本面貌。他们告诉我们，接受美学的理论基础是新的阐释学。新阐释学的奠基者罗曼·英伽顿（波兰哲学家）认为，文学作品的本文只能提供一个多层次的未定点，只有在读者一面阅读一面将它具体化时，作品意义才逐渐地表现出来。也就是说，读者并不是被动地接受作品本文的信息，而是不断地参与信息的产生过程。新阐释学后来在德国发展成接受美学，其代表人物是沃尔夫岗·伊塞尔和汉斯·罗伯特。一九六七年汉斯·罗伯特发表了《文学史作为文学科学的挑战》，接受美学便作为独立的学派崛起。张黎的文章概括了接受美学的基本内容，这些内容包括：（一）文学作为一个过程，应包括两个过程：从作者到作品的过程和从作品到读者的过程，即作品的创作过程和作品的接受过程。这个完整的文学过程可称之为“动力过程”。在这个过程中，作者赋予作品发挥某种功能的潜力，而读者则实现这种功能。任何功能（教育、认识、美感）都不能由作品自身实现，而必须由读者在接受过程中实现，实现这些功能的过程，就是作品获得生命力的过程，是它最后完成的过程。（二）接受过程不是被动的反应环节，而是主动的、具有推动文学创作过程的功能。读者不仅是实现作品功能潜力的主体，而且也是推动新的文学创作的动力。（三）文学阅读活动（文学的接受活动），一方面受作品性质的制约，另一方面又受读者的制约。读者阅读一部作品时，他是作品的驾驭者。阅读的过程，是一个再创造的过程，但同时也是读者变革自身的过程。因此，他实现作品的过程，也就是受作品潜在功能影响的过程。（四）接受形态包括个人接受和社会接受两个大类，首先是社会接受，这里指作品到读者个人

之前，已取得社会的某种占有形式，即经过编辑、出版、书店这些中介进行筛选、宣传、评价，然后才转入个人接受。个人接受又有独特的方式，它取决于接受者个人的心理、文化素养、阅历等多种因素，作品在个人身上发生影响，而个人影响又会转化为社会影响。

尽管我们还不能详尽地了解接受美学的整个体系，但从这些主要观念，我们就可以得到这样一些启发：（一）接受美学打开了文学过程和文学史研究新的一维空间，从而使研究的二维空间发展成三维空间，以往文学史研究的空间只有二维，即作家与作品，现在则多了一维：读者。（二）接受美学使我们了解到艺术接受者也兼有艺术创造者的身份。以往我们虽然也注意到社会效果，注意作品在读者中的影响，但是，没有把读者提高到参与文学再创造和自身再创造的地位。也就是说，读者在接受过程中也有艺术发现，他们可能发现一些作家自身并未意识到的东西。每个读者都有自己心目中的阿Q和哈姆雷特，他们所描述的阿Q与哈姆雷特的形象内涵可能是鲁迅和莎士比亚未曾料到的。在这个意义上，读者也是文学的动力，他们不仅被作品所创造，而且也是在创造作家和发展着作品。而对批评家来说，接受美学自然要对他们提出更高的要求，这就是不仅要求批评家具备描述和判断的本领，而且必须具备发现和创造的本领。接受美学将使批评家意识到自己负有审美再创造和自身再创造的双重使命，从而更自觉地进入参与艺术创造的更高境界。（三）接受美学将唤起作家的“深邃意识”，即逼使作家不能不考虑自己的作品不可过于肤浅显露，而应当尽可能地留给艺术接受者补充、想象的余地和审美再创造的广阔思维空间，这样，就提高了文学的素质。总之，可以预料，接受美学将会引起许

多人的兴趣和思考。

近年来探讨较多的文艺美学问题还有艺术形式美和艺术辩证法的问题。审美和形式感以及艺术的形式美的问题，是对文艺创造实践具有影响的美学基本理论问题之一。这个问题的重新探讨，说明我国文艺研究已不是那么简单化了，已不是宣布一下"内容决定形式"就草草了事了。关于形式美的探讨主要包括下列几个方面：（1）形式美的本质；（2）形式美有没有独立的审美价值；（3）形式美作为一种抽象的美，它与具体物象的关系；（4）内形式（事物内在各要素的组织、结构方式）与外形式（事物内容及内形式的外部物化形态，如声、色、形等）的关系；（5）形式美引起人们美感的内在机制（一般都从社会学和心理学的角度来加以解释，用心理学角度解释时不少同志都讨论了格式塔派心理学家提出过的"同形论"原理，这个学派的创始人韦特墨指出，人们在看到不同的形状或模式时，就会立即在知觉中产生一种结构，当这种知觉结构和客观事物的一定形式，反复作用于人的知觉，从而使人们在大脑中形成客体的物质结构形式与主体的知觉结构的巩固联系，这就产生了独立的形式感。人们正是通过形式感去掌握形式美）；（6）如何使纯形式变成为有意味的形式；上述几个方面，在王长俊的《试论形式美》（《南京师范大学学报》一九八四年第一期）的论文中讲得比较清楚。王长俊认为，研究形式美主要是探讨使形式美的意味更加动人，即探讨如何使形式发挥更大的牵引作用、组织作用、熏染作用。探讨形式美较有份量的文章还有虞频频所作的《艺术形式美规律浅谈》、《论艺术形式美的价值》（《复旦大学学报》一九八二年第二期，一九八三年第五期）和张本楠的《形式美和形式主义》

等。张本楠在自已的论文中归纳了人们所公认的一系列形式美的原理，即“有机统一”原理，复杂多样原理，主题原理，主题变化后的交替、倒转原理，平衡原理，演进原理，主次原理，节奏原理等。（见《文艺研究》一九八三年第六期）

关于形式美的探讨，从历史上应追溯到十九世纪初。当时的画家罗杰·弗赖伊提出“表现的形式基础”学说，认为艺术的创作和欣赏主要着眼于形式。他宣告，审美的情感乃是一种关于形式的情感。前人所遗留下来的艺术珍品，全是以形式结构为主的作品。克莱尔·贝尔的观点与弗赖伊大同小异。他认为艺术的本质是一种“有意味的形式”，即以线条和色彩组合成的一种独特的方式引起我们的美感。贝尔说，除此以外，其他要素，如写实和叙事要素，均与绘画无关。贝尔这种观念引起人们对艺术形式美独立价值的重视，但也往往导致形式主义。因此，如何看待“有意味的形式”，就成为美学上探讨的一个重要课题，特别是我们这个时代，如何正确对待现代派的抽象艺术，就不能不涉及到形式美的观念。一些现代派艺术，如毕加索的画，看起来抽象，但它所包含的意义却比一些写实的具体形象更广阔，更有力，它由具体再现到抽象表现，表达的内容并不是弱化和简单化，反而是强化和复杂化，这种现象怎样解释呢？关于这个问题，李泽厚在《美的历程》中和其他一些美学论文中，用他创造的“历史积淀”说作了解释。他认为，艺术由再现（模拟）到表现（抽象化），由写实到符号化，正是一个由内容到形式的积淀过程，也正是美作为“有意味的形式”的原始形成过程。因此，那些似乎是纯形式的几何线条，实际是从写实的形象演化而来。其内容（意义）已积淀（溶化）在其中，于是，才不同于一般的形式、线条，而成为“有意味的形式”。也正

由于对它的感受有特定的观念、想象的积淀（溶化），才不同于一般的感情、感性、感受，而成为特定的“审美感情”。但是，随着时代的迁移，历史条件的变化，这种原来的“有意味的形式”就会因其重复和大量仿制而日益成为失去这种意味的形式，日益成为规范化了的一般形式美。原来颇有深刻含义的“有意味的形式”日益变成装饰品，人们已经不管它有什么含义，什么“本质”内容，好象就是为了好看，为了装饰。人们对它的感受已变成一般的形式感了。但是，当艺术变成一种纯审美或纯粹的形式美的时候，艺术本身就会走向衰亡。这时艺术就要摆脱这种状况而要求注入新的、具体的、明确的内容，又走向再现或表现。因此，整个艺术史就形成这样一种“二律背反”运动：一方面艺术引向纯粹形式美，纯粹审美，艺术日益等同于审美，而审美又日益变成装饰。另一方面，艺术又突破纯粹形式，否定纯粹审美，反对装饰，要求具有非审美的、社会的（宗教、伦理、政治等等）具体内容，这种矛盾运动有着各种复杂的呈现形态，从而出现形形色色的文艺作品、流派和思潮，此起彼伏，但比较起来，最伟大的艺术多半还是以内容取胜。形式美作为一般美学理论的探讨正在推动各种文学艺术门类独特形式的探讨，例如戏剧形式、音乐形式、电影形式、诗歌形式等，可以肯定，形式美的探讨还将进一步深入。

第二，文艺研究的心理学方法引起重视：

文艺心理学是用心理学的观点、方法研究文艺创作和文艺欣赏的一种学科。它使心理学渗透到文艺创作和欣赏的研究中，并使这种研究不断地向人的内心世界深入。

文艺心理学与文艺社会学的角度不同，文艺社会学是从外部研究文艺的创作和欣赏，它的主要角度是文艺与社会的

关系。但文艺社会学也有它的局限，它往往不能探幽发微，揭示其文学的底蕴。至于庸俗社会学，那就是另一回事，它根本谈不上研究。

用心理学观点研究文艺，其重心是研究文艺创作和欣赏过程中的感情活动，心理活动的特点、规律、属性。

我国文艺心理学的研究是比较薄弱的。解放前唯一的一本文艺心理学著作就是朱光潜先生的《文艺心理学》（另一本《悲剧心理学》是朱先生用英文写作的，直到一九八三年才由张隆溪翻译成中文，由人民文学出版社出版）。朱光潜先生的著作是我国文艺心理学的奠基石。它使我国一部分知识分子，特别是文艺界的知识分子，初步了解从心理学的角度研究文学艺术是一个广阔的天地，这是一件应当纪念的学术贡献。但是，今天看来，有一点可惋惜的，是朱光潜先生未能把自己的《文艺心理学》与他的另一本《变态心理学》联系在一起。他的这两部宝贵的心理学专著好象井水不犯河水似的，自成一个世界，不相往来。这就是说，他还不能把变态心理学引入文艺心理学，进一步考察文学创作与文学欣赏中的一个根本问题——变态心理问题。因此，今天读起来，总是渴望着去请教朱光潜先生，以倾听他的见解。朱光潜先生在《变态心理学》的《自序》中说，"变态心理学一科至今还没有一部专书讨论，这是一件很奇怪的事，因为就目前学术状况看来，许多科学和技艺离开变态心理学都不免是一大缺陷。"我们同样可以说，文艺心理学离开变态心理学也是一个缺陷。

解放后，我国的文学研究基本上完全排除文艺心理学的研究，近年才开始出现生机，但距朱先生的《文艺心理学》已近半个世纪（《文艺心理学》于一九三六年问世）。这个生机的标志是我国一些重要刊物和出版社开始发表研究文艺

心理学的论文和著作，如《读书》、《中国社会科学》、《上海文学》、《文艺研究》、《文艺理论研究》等，还有以专著形式出现的研究成果，如吕俊华的《论阿Q精神胜利法的哲理内涵与心理内涵》，金开诚的《文艺心理学》，鲁枢元的关于心理学的系列论文。有些刊物和出版社还翻译介绍了文艺心理学的一些文章和著作，较多的是弗洛依德学派的文章。著作很少，我看到一本苏联瓦廖科夫所作《文艺创作心理学》，大约是因为写成较早，基本上还是文艺社会学，实际上是反映论，不是心理学，这本书把文学看成仅是一种认识，还没有真正进入文艺心理学的境界。

金开诚的《文艺心理学》是解放后第一部以专著形式出现的文艺心理学，在我国特殊的历史条件下，能有文艺心理学专著出现，这本身就是一种开拓，一种进步。它使文艺心理学进一步受到社会（特别是青年）的注目。但是，这本书主要还是用普通心理学观点研究文艺的，它强调文艺创作应当是"自觉表象运动"。所谓自觉的表象运动，就是理智所支配所控制的心理活动。由于过于强调自觉性，强调情感服从理智，因此，就忽略了情感性。另外，对于文艺心理学中较复杂的问题，例如潜意识的问题，还来不及更深入的研究，也使人感到不满足。

解放后我们的一些文学批评文章过分强调"理"，贬低情，有的同志还认为应当"通情达理"，把理智看成文学的最高本体，这恐怕是值得商榷的。其实，文学主要在于情感性。而情感往往是心理变态，从某些意义上说，情感是变态心理的领域，感情到了最深挚的时候，就要发生变态，就要用幻想代替现实，丑八怪也变成了天使，"情人眼里出西施"正是这个意思。人苦恼到极点，就会出现"对牛弹琴"，

契诃夫的小说《苦恼》中讲的就是因失去儿子而寂寞到极点的马车夫对他的马诉说苦恼的故事。这是心理变态，但在感情极其苦恼时，发生这种事正是常态。情感往往表现出一种超理智，一种"一厢情愿"的极端，变态心理学的优越性在于正视这些特点，它强调理智尊重感情，服从感情，认为情感本身就是有理可循的，它不需要外在强加的理。因此，文艺心理学研究的深入，不能不引进变态心理学。

值得我们高兴的是，一些从事文艺心理学研究的学者，已经开始注意把变态心理学与文艺心理学结合起来，注意从变态心理的角度去解释文学艺术现象。我在《读书》杂志上推荐吕俊华的《阿Q精神胜利法的哲学内涵和心理内涵》,就是觉得他难能可贵地超越了阿Q研究的社会学范畴，而把精神胜利作为一种心理现象，特别是作为一种变态的心理现象来研究。事实上，精神胜利本质上就是一种复杂情感活动，阿Q的精神胜利，所以不是一种观念的图解，而是一种个性，就因为它是一种复杂的情感活动。而《内涵》揭示的正是这种复杂感情活动的内涵。阿Q的自尊感，带有很大的伤感性，它是对自卑心理的一种补偿,而他的精神胜利法,又正是变态的反抗，一种愤怒情感变态的表现。吕俊华还发表过《鲁迅论创作心理》、《〈伤逝〉别解》等文章，后者用距离说分析两人情感的消长，说明距离与美感的关系，即有距离即有美感。这篇文章的角度也是很新颖的。

近年来引人注目的，还有鲁枢元的一系列文艺心理学研究论文。他在《上海文学》等刊物上发表了一些认真的而且很有特色的文章。例如他发表的论述感情积累和情绪记忆两篇文章，从大量的文艺现象中把文艺创作概括为感情积累的结晶,并且认为,凭借身心感受和心灵体验的情绪记忆是从事创

作的重要动力，这是别开生面的文艺理论探讨。鲁枢元还开始从变态心理的角度解释文学现象，例如他在《当代文艺思潮》中发表的《略论艺术创造中的变形》，就涉及到一些变态心理现象。这篇论文把文艺创作分为感知阶段、审美阶段、表现阶段三个相互联系的不同阶段。变形则是贯穿于始终的。在感知阶段中，作家虽然尚未正式进入艺术创造，但由于感觉器官的差异和局限，可能产生错觉，由于以往经验的渗透与干扰（错觉），由于遗忘的雕琢与剥蚀，客观事物一旦进入人的心灵之中，就不可避免地发生“变形”。在审美阶段中，移情、通感、想象、幻觉，是人们在审美过程中常见的心理活动形式，而这种活动方式又都是促成艺术变形的重要基因。想象，是在记忆的基础上对原有表象的改造变更和重新组合，新的表象就是这个改组过程的结果，移情则是把审美主体的情志灌注到审美对象之中，使对象成为一个“人化”了的、情感化了的、审美化了的复合体。诗歌中常常出现的通感现象，则是一种在人们的经验和习惯的基础上，借助联想而产生的不同感官之间在心理上的相互沟通，实质上仍是一种幻觉和错觉。在表现阶段也有变形的问题，文艺家的创作意图和这种意图的客观化（表现成作品）是有距离的。由客观外界事物的自然形态到一个完整的艺术作品的诞生，是一个千变万化的复杂过程。首先，外物经由人的感官作用于人的大脑，变成一种心理表象，然后渗进文艺家的心血，注入文艺家的情感，化为一种饱含着文艺家审美理想和审美情趣的意象，最后，文艺家凭借物质材料和一定的表现手法，把它凝聚为可供他人直接观照的、生动的、具体的艺术形象。这个复杂过程又充满着变形。艺术的变形有的是作家正常的心理现象，有的是变态的心理反映。鲁枢元的文章已认真地研究这些问题。

文艺心理学研究中还出现一些过去未曾涉及的领域，如《文艺理论研究》发表的张德林的《人物意识流动的深层次结构》（一九八三年第二期）；成立的《艺术思维的三种结构类型》（《学术月刊》一九八四年第十期）；赵惠平的《文学作品真实感的心理探索》（《文艺理论研究》一九八三年第二期）；胡玉华的《影响文艺批评准确性的若干心理因素》（《当代文艺思潮》一九八四年第二期）等等，都说明文艺心理学在整个文学研究中的地位在不断提高。

第三，比较文学研究的蓬勃发展。

比较文学是现代各国文学研究中一个很有生气的领域。我国一些老学者，如吴宓、钱钟书、范存忠、陈受颐、朱光潜、朱自清、李广田、李健吾、季羡林、梁宗岱、李赋宁等，都是我国比较文学研究的开拓者。但是，比较文学研究得到重视和蓬勃发展则是近年来的事。

自古以来，无论中外，用比较的方法研究文学的人早已有之，但它从一种一般性的方法升华为文学研究领域中的新兴学科，却是在近代的欧洲，这自然是得益于资产阶级文化比封建文化有更开放的眼光和视野。可以说，比较文学是伴随着近代世界性文化的交流而产生的。尽管比较文学在自身的发展中有所谓法国的"影响研究"和美国的"平行研究"等派别之争，而且至今在学科的范围、宗旨和定义方面还莫衷一是，但从总的趋势说，它的诞生和发展对开拓一个民族的文学视野，对促进各国文学的交流是有益的。

我们在讲到接受美学时曾说，它使文学过程从作家——作品这样的二维，发展到作家——作者——读者这样的三维，从而扩大了文学研究的思维空间。而比较文学的价值，同样可以说，它在另一方向上开创了从三维空间观察文学现

象、总结文学规律的新角度。我国古代对文学的考察角度，主要是源流关系的角度，所谓“文承秦汉”、“诗宗盛唐”的看法，就是这种角度的典型，这主要是一种线性思维的方式；近代历史唯物主义诞生之后，人们开始觉察文学和社会生活的关系的重要。相对于纵的源流关系而言，这是从横的方向来认识文学，这无疑是文学观念上的一大进展，从此，文学的线性思维发展成二维的平面思维。而近代比较文学的兴起则重在探讨各国文学之间的相互关系，这就开拓了文学思维的第三维空间。把这三维统一起来，文学就是立体的了。即是说文学不仅是历史源流的发展，也不仅是当代社会生活的反映，同时，它又是同一时间或不同时间各国文学相互作用的产物。从这一角度说，比较文学研究已经从一般的类比方法升华为独特的思维方式并形成了一门新的人文科学的学科。因此，对于比较文学的讨论不应当局限于研究范围方面，而应从思维结构的更高认识层次上来肯定它的科学价值。

近年来在我国兴起的比较文学研究，就既有所谓的“影响研究”，也有“平行研究”，不是一个派别所能限制的。比较是为了鉴别，比较文学不只是要找“同中之异”或“异中之同”，而且还要把其他国家和民族的文学作为认识自身文学价值和优劣的一面镜子，比较文学研究的目的是为了给一个国家和民族提供发展文学的横向借鉴，而不是为比较而比较。关于比较方法和研究目的之间的关系，黑格尔早就指出过：“试问用什么办法可以比就其与当代其他同类创作间的差别来认识该著作还更确切些呢？但是，如果这样的行动不被视为仅仅是认识的开始，如果它被视为就是实际的认识，那它实际上就成了躲避事情自身的一种巧计，它外表上装出一副认真致力于事情自身的样子，而实际上却完全不作这样

的努力”（黑格尔《〈精神现象学〉导言》）。

实际上，我国现代早已有人进行不标名目而在实质上正是比较文学的研究，只是近几年来这种研究更加日见丰硕。在此基础上，现在有人提出要建立比较文学的中国学派的动议。富有抱负的倡导者们知道，要实现这一目标，只斤斤于方法的筛选是难以奏效的，应该在努力繁荣比较文学研究的基础上，从更高的认识层次上并用中国学者自己的眼光探讨比较文学理论，用以指导具体的研究实践，争取研究实践和理论探讨的双重丰收。

比较文学是一种开放型、交叉型的文学研究，它面对的是两种以上的文学现象，但其立足点应站在一定的国度上，对我们来说，就是应通过和其他民族文学的对照比较，总结出对发展本国文学有益的经验教训。这是比较文学的目的，同那种大民族沙文主义的文学立场是不同的。

对于近年来我国的比较文学研究，我所以要用“蓬勃发展”这个词来形容，是因为在老学者的倡导下，的确出现了许多热烈的气象，比如专门研究学会的成立，研究丛书的出版，大学中比较文学选修课程的开设，比较文学研究学术讨论会的召开等等。但总的来看，目前比较文学研究的主要成果还是在老一辈学者手中创造的。其中最杰出的成果自然是钱钟书先生的《管锥编》，这部巨著从文化人类学、单位观念史学、语义学、普通系统学、心理学、风格学等多学科、多角度、多门类地进行比较，可谓博大精深，别树一帜。我的老师郑朝宗先生在厦门大学中文系培养了从事《管锥编》研究的研究生，进行了认真的探索。由郑先生主编的《〈管锥编〉研究论文集》（福建人民出版社出版），收了郑朝宗、何开四、陈子谦、陆文虎，井绪东所写的非常扎实的论文。

陆文虎的《论〈管锥编〉的比较艺术》认为，贯穿于《管锥编》全书的比较方法，其基本功用可分为三个方面：（1）识同，（2）辨异，（3）识同与辨异的辩证功用。而比较方法在此书中的运用有一个基本倾向，是始终把中国古代文化作为基本的比较体，引进外域的东西是为了更深刻地说明和认识我们自己的问题。

钱先生的比较研究，正是这样多角度、多学科地进行的，因此，它超越了比较文学已有的一般深度和广度。因此郑先生认为，《管锥编》作为一种新的文艺批评，它的“最大特色是突破了各种学术界限，打通了全部文艺领域”，它不是表面性的“比较文学”。所以他说：“从方法论上看，《管锥编》似乎接近于目前国内流行的所谓‘比较文学’。其实不然。借用钱先生在书中常说的一句话来评判，这是‘貌同心异’。有些属于‘比较文学’范畴的谈艺之作，只不过拿一些表面上类似即形似的东西牵强攀附，拉扯成篇，有的甚至拟于不伦，把不相干的东西硬凑在一块。《管锥编》中无数用以作比的例证，却是作者数十年探讨力索藏之腹笥的珍宝，每逢读书时发现一个值得注意的意境、手法或语言，作者便自然而然地举出了中西文学中若干神似而非形似的实例加以补充说明，使读者相信世界果有共同的诗心，文心”。（《文艺批评的一种方法》）郑先生的用语固然尖刻些，但所针砭的现象毕竟是值得注意的，即比较文学不应当牵强比附，而应当从表象比较研究进入深层比较研究，不仅满足于看到“形似”之处，还应当看到“神似”之处，从而对比较双方的文心、诗心都洞若观火，这确实是比较文学应当追求的境界。所以钱先生说：“必须要把作为一门人文学科的比较文学与主观牵强比附区别开来。只抽取一些表面上有某些相似

之处的中外文学作品加以比较，既无理论，又无结论，这样的‘比较文学’是没有意义的。比较不仅仅在求其同，也在求其异。文学之间的比较应在更大的文化背景中进行。考虑到文学与历史、哲学、心理学、语言学及其他各门学科的联系”（《读书》一九八三年第十期）。

在近年来新的学术风气下，有些老学者还把解放前所作的比较文学论文重新出版，我们今天读起来，还感到十分精彩，例如朱光潜先生最近再版的《诗论》中（三联书店出版）补入两篇三十年代写的文章，其中有一篇就叫做《中西诗在情趣上的比较》。梁宗岱先生在三十年前出版的《诗与真》及《诗与真二集》也再版了。梁先生的诗论文彩斐然，学识兼有，有一种独特的文体。

朱光潜先生《诗论》中的《中西诗在情趣上的比较》一文，给我们的比较文学提供了一个很好的范例。他把西方诗和中国诗的情趣放在中西文化，包括哲学、文学艺术、宗教、伦理等综合性的广阔文化背景上，不仅求其共同点、异点，而且精辟地分析了形成这种异点的原因。朱先生首先找到共同点，指出：“西方诗和中国诗的情趣都集中于几种普泛的题材，其中最重要者有（一）人伦（二）自然（三）宗教和哲学几种。”以人伦为例，西方关于人伦的诗大半以恋爱为中心。中国诗言爱情的虽然很多，但是没有让爱情把其他人伦抹煞，朋友的交情和君臣的恩谊与之占同等位置。中国叙人伦的诗，通盘计算，关于朋友交谊的比关于男女恋爱的还要多。在西方诗人中，虽亦以交谊而著名，而他们集中放在友朋乐趣的诗极少。“恋爱诗在中国诗中不如在西方诗中重要，有几层原因。第一，西方社会表面上虽以国家为基础，骨子里却侧重个人主义。爱情在个人生命中最关痛痒，

所以尽量发展，以至掩盖其他人与人的关系。说尽一个诗人的恋爱史往往就已说尽他的生命史，在近代尤其如此。中国社会表面上虽以家庭为基础，骨子里却侧重兼善主义。文人往往费大半生的光阴于仕宦羁旅，'老妻寄异县'是常事。他们朝夕所接触的不是妇女而是同僚与文字友。第二，西方受中世纪骑士风的影响，女子地位较高，教育也比较完善，在学问和情趣上往往可以与男子欣合，在中国得于友朋的乐趣，在西方往往可以得之于妇人女子。中国受儒家思想影响，女子的地位较低。夫妇恩爱常起于伦理观念，在实际上志同道合的乐趣颇不易得。加以中国社会理想侧重功名事业，'随着四婆裙'在儒家看是一件耻事。第三，东西恋爱观相差也甚远。西方人重视恋爱，有'恋爱最上'的标语。中国人重视婚姻而轻视恋爱，……可以说，西方诗人要在恋爱中实现人生，中国诗人往往只求在恋爱中消遣人生。中国诗人脚踏实地，爱情只是爱情；西方诗人比较能高瞻远瞩，爱情之中都有几分人生哲学和宗教情操。”朱先生还从自然、哲学与宗教方面加以比较。这种比较看似容易，实则艰辛，谈的虽是诗的情趣，但由于朱先生对中西广阔的文化背景了如指掌，有渊博的知识的支持，对哲学、伦理、宗教各个学科有广泛的了解的基础，再加上有很强分析力与观察力，因此令人信服，处处给人以启迪。

虽然比较文学研究要求研究者的各方面条件都较高，但是，现在已有一批中青年学者在老学者带动下不畏艰辛而走入这一王国。据远浩一同志统计，从一九七七年至一九八三年国内出版的一百零三种刊物中，就发表了二百八十三篇比较文学研究论文，可见这个领域的兴旺情况。

第四，西方文学批评流派和批评方法的引进方兴未艾。

近几年来随着思想的开放，国外文学批评理论和方法的引进逐渐增多。这种引进使我们自然地产生对比，从而扩大了我们的视野。横向的对比，使我们初步摸清了文学批评流派的纵向发展轨迹，这有利于我们认识我国文学批评的理论水平和历史地位。

世界各国的文学研究历史既有自己的传统，也有共同的规律。近几十年来，由于科技、生产和文化的发展，西方文学较大地动摇了历史传统，出现了众多文学流派迅速更替的新势头。在此基础上，文学批评也繁荣起来，它不再只是对文学作品进行解释和欣赏的附属手段，而开始发展成一门独立的学科，文学批评著作也成了一类新的文学形式。这样，它对文学创作的影响也就越来越大。

不同批评流派的更迭是文学研究独立发展的重要标志。本世纪以来已出现很多批评模式。近年来我国一些翻译工作者和研究工作者所介绍的某些批评模式，其实在世界历史范围内，有一些已不属新的东西。但由于这些批评流派在我们批评家往昔的眼中，都只是反面教员，并未真正客观地引述过，因此，近年来不管三七二十一地先拿来，这也是一种进步。现在不少出版物已陆续地做这种传播工作，例如，张隆溪在《读书》上连载的西方文论的述评，就是这种工作突出的例子，这些评述，很值得一读。为了报导的方便，我以蓝仁哲译的《西方文艺批评的五种模式》（重庆出版社，一九八三年版）为基础，来传达这方面的信息。这本书是美国魏伯·司各特编著的。司各特博士在本世纪出现各种各样的文艺批评模式中选择了具有代表性和产生极大影响的五种，对其产生的背景、发展轮廓、特点与局限都作了介绍，而且还附有运用这些模式的三篇代表性论文。从司各特的书中，我

们可看到本世纪五种主要文学批评流派的基本面貌。下边我一面介绍，一面谈谈自己的印象。

1．道德批评派。这一流派有悠久的历史渊源，几乎古代的所有民族都重视文学对人的道德的影响和塑造力量。到本世纪初，西方形成了主张以道德准则评价文学的“新人文主义”派。他们认为文学的责任就是批评人生，文学技巧只是表现道德观点的手段，他们最注意的是文学在形成人的观念和态度中的影响作用。道德批评不满足于文学客观地反映现实，认为其任务是劝戒人们依从灵魂的“内在准则”。这个流派把文学形式看做道德内容的表现手段的理论，有些象我国古代“文以载道”的观点，说不上什么新创造，只是他们的道德规范是现代资产阶级的性质。到三十年代，这个批评流派趋向衰落，但文学研究中的道德准则仍不同程度地影响着后来的新流派。今天，我们可把这派理论看作是对现实主义文学原则的一种调整。

2．心理批评派。弗洛依德精神分析学说的兴起，吸引着人们从心理学的角度来研究和理解文学作品，由此在本世纪二十年代初出现了心理批评的文学研究流派。我国对于这个流派的介绍，很早就开始了。这个流派不同意把人看做环境和自然的奴隶，更侧重于文学表现作者心理欲望的作用。如果把心理当做人在社会实践中的精神反映，那么，心理批评确能在一定程度上认识文学的价值，所以说，这个流派并非和现实主义与浪漫主义文学思潮完全矛盾。特别是由于文学是人类精神的产品，所以心理批评派所注重的文学研究的三种认识方式也值得我们注意，首先，它侧重挖掘作者在作品中蕴含的美感经验，并注意读者阅读文学后的情感反映；其次，这个流派重视作者生平和阅历在作品中的印记，如果

不把这一点引向神秘和索引的极端，对理解文学也是有一定意义的；最后，这样的分析也可以有助于文学作品中虚构人物的分析，不失为揣摩作者塑造人物形象的意图的一种途径。关于这个流派，朱狄同志在《当代西方美学》中有一段评说是很好的："弗洛依德在对艺术作出解释之时，他基本的立足点却是从消极方面着眼的。他认为艺术不过是一种本能的冲动，从一种不敢加以承认的状态转换为一种社会性的容易为人们所接受的、能使人产生出愉悦感的审美客体。在所谓'升华'的概念中，他虽然告诉人们说在艺术的创造过程中，一种生物学意义上的本能冲动已开始偏离了原来的轨道，但对这一转换过程本身以及在这种转换过程中究竟发生了什么，他却几乎没有说什么"（《当代西方美学》第28页）。看到弗洛依德艺术观的长处，也较准确地看到他的局限，这正是我国美学界与文学研究界的科学化的标志。

3．社会批评派。近代社会批评可以丹纳为滥觞，到马克思主义确立后，社会批评派有了更坚实的哲学基础。文学艺术和社会价值的联系是不可否认的，对于现实主义文学原则来说，更是如此。到三十年代，随着人们对资本主义社会危机的关注，社会批评的文学研究流派有了显著的发展，其中主要表现在东西方的马克思主义者方面。这种批评以是否真实地反映社会现实作为文学批评的标准。但是当时有些人把这种社会批评理解得过分狭窄，不承认文学和社会的关系是复杂的，他们往往注意了批评的深度，却忽视了文学的广泛意义，因此后来出现了简单化的倾向。应该说，文学和社会是相互作用的，文学既是社会之果，也是社会之因，只承认前一个关系，是片面的认识。司各特客观地指出："只要文学保持着与社会的联系——永远会如此——社会批评无论

具有特定的理论与否，都将是文艺批评中的一支活跃的力量”（《西方五种文学批评模式》第66页）。我想，这种说法是正确的。

4．形式主义派。继社会批评派之后影响较大的是形式主义的文学批评，这个流派在西方被称为“新批评派”。它不把文学艺术作为社会生活和作者心理的被动反映，强调文学作品产生之后的独立价值。所以形式主义宣称艺术不是其他对象的附属品，它就是它自身。他们把研究的着重点放在作品自身的美学结构（关系）上，特别注意文学语言在整个作品结构中的具体意义，而避开一切外在的个人或社会的情况、道德的含义关系。这派人很注意作品的语言意义的阐述，而对语义的阐述又紧紧扣住作品的篇章结构。这样，就形成了他们字斟句酌地仔细阅读本文的特点，并且力求找出每个作者的构思规律和基本表达方式。这派过于偏重形式，显得精细有余而宏观不足。而且由于强调文学语言在某一作品中的具体含义，后来导致了过份地主张作品阐述的不确定性。

5．原型批评派。这个流派在近年来引起人们的较大注意，又叫图腾或神话的批评，是心理学家荣格关于“民族心理积淀”理论在文学研究中的应用。荣格虽然同弗洛依德一样注意文学表现及欲望的作用，但他更强调文学是整个民族欲望和心理的表现，不认为作品是作者心理的有意表现，而认为是全民族心理传统的不自觉流露。荣格用“集体无意识”这个新概念去解释文学现象。他认为，真正的无意识的概念是史前的产物，它产生于人类没有文字记载的情况下、没有被写下来的历史之中，是一个与人类整个历史同样古老的概念。因此，在文学艺术作品中，创造性想象的源泉并不能在

作家个人的无意识中发现，而只能在原始的无意识的神话中发现。他们所说的“原型”就是“集体无意识”原型，是指全民族的观念和感情在长期历史过程里形成的一种类型或模式，这种类型的特征被人们无意识地理解和传递着，不经过更高方位的考察是难以辨明的。“原型”正是艺术生命伟大的原动力。每个时代的每一部文学作品都是这种“原型”的具体反映。原型一旦在一些艺术作品中出现，我们的心灵就会得到一种奇妙的解脱。这种文学研究表现出较宽阔的视野和对民族精神的自觉分析，提醒文学批评家考察文学时注意它与原始神话相联系，更重视人性中的一切原始因素，但是，这种批评方法也往往显得大而无当或牵强解释。

这几种文学研究流派或模式，都有自己产生和发展的历史条件和文化背景。它们都有观察文学现象的独特角度，因此都可阐发文学的一部分价值。笼统地否认任何一种模式，对它们采取虚无主义的态度是比较容易的，但这无益于我们自身文化事业的发展，当然，也不能把某一种流派的方法绝对化而偏执一端。正确的态度应该是吸收历史上各种文学批评模式的有益方法，形成我们自己的更为有效的批评模式。就以原型批评模式来说，李泽厚同志就淘汰了这一学说的神秘性质，吸收其中的思想精华，建立自己的“历史积淀”说，从而对原始艺术“有意味的形式”、对美的历程都作了许多新颖的解释。我想，我们同样也可打破这一学说的“史前”界限，吸收它勇于“追溯”原型的思维方式，在考察当代文学现象时注意考察它们的基本母题，然后往上追溯，寻找这种基本母题在我国文学史上的演变，之后，又回复到当代文学现象自身，从而更深地看到这种现象的时代特点，它与已往同一母题的作品有何相同点、相异点等，这种追溯可能也

会造成文学研究思维空间的扩大。例如，当代文学中出现了《爱，是不会忘记的》这一小说的基本母题，它反映我国当代社会生活中的一种心理现象，即爱而不得所爱，但又不能忘其所爱的悲哀。这种基本母题，在我国文学史上不断以新的形式重复出现。我们如果由近而远加以追溯，就会发现，在现代文学中，鲁迅的《伤逝》表现的正是这种母题：涓生与子君相爱，但由于这种爱无所附丽和相爱者自身的性格缺陷，结果爱被瓦解，子君忧郁而死。而涓生又不能忘记这种爱，于是，便形成《伤逝》中涓生痛苦的内心大独白。又如巴金《家》中的梅，她爱觉新，但又不得所爱，尽管觉新已结婚了，但他们俩人仍然不能忘其所爱，于是也形成梅的悲剧。郁达夫的《沉沦》与《迟桂花》也是“爱而不得所爱”的苦闷与升华。再往上追溯，《红楼梦》中的贾宝玉与林黛玉，也是在封建专制下，不能得其所爱，但至死也不能忘其所爱，从而形成他们的令人伤心的死亡与出走。再往上追溯，我们还可以从陆游的《钗头凤》词中听到“错错错”、“莫莫莫”的忏悔与悲叹，这不正是陆游不能忘记他的所爱吗？而《孔雀东南飞》，则是表现焦仲卿不能忘记刘兰芝这位贤良前妻的悲剧。我们还可以一直追溯到《诗经》中的许多名篇，如《将仲子》中的那个寂寞的女子，因为“人之多言，亦可畏也”，不敢爱其所爱，从而发出“仲可怀也”而“岂敢爱之”的悲叹，这也可以说就是我国古代的一种原始心理。而《晨风》中的“未见君子，忧心钦钦，如何如何？忘我实多”，则是孤独的女人，怪她的心上人把她忘却了。这也说明她自身不能忘其所爱。这种母题，也许还可从我国原始神话传说中找到，但我没有研究。仅就以上的文学现象，我们就会看到一种非常有趣的现象，这就是有些文学主题和文学

形象，就象基因似地可以在自己的民族文学总母体中找到，这些基因不断繁衍，并在繁衍的不同阶段上带上自己时代的烙印。”如果我们能对原型批评法作些改造，那么，我们当代的文学批评，不也可以增加一点色彩和深度吗？

第五，运用系统方法研究文艺现象的尝试渐露头角：

系统科学是本世纪四十年代崛起的一门新兴的横断科学，它包括狭义系统科学、系统工程学和系统哲学。狭义系统科学就是把研究对象作为系统来考察的科学理论，所以叫系统理论。从横向来看，系统理论主要包括普通系统论、信息论、控制论，通称“三论”。普通系统论是适用于研究一切系统的科学理论，更接近于哲学，信息论和控制论则属于技术基础科学。从纵向来看，系统理论有一个漫长的历史发展过程。系统观念是植根于人类认识发展之中，系统理论创立之前，系统思想的萌芽早就存在了。朴素的系统思想是中国古代哲学的一个显著特征，宇宙万物被当作一个统一整体来认识。所谓系统思想，贝塔朗菲认为就是把世界看作一个巨大组织的机体主义观点，它完全区别于把世界看作是被自然界的盲目法则所统治的机械论观点。钱学森同志认为：“物质世界普遍联系及其整体性思想，也就是系统思想。”系统思想包含着几个主要观念，即有机整体观念、结构观念、普遍联系观念和动态的观念，它们都是辩证法的具体化。

现代系统理论的创立则是从对生物学理论研究方法的争论开始的。这种理论把研究对象作为一个系统，从整体出发，从整体与要素，要素与要素的相互联系、相互作用中综合地把握对象，以达到最佳目标。从哲学方法论的角度看，系统理论是研究事物的整体性、事物整体与其组成部分之间

的相互关系、事物整体与环境的联系、事物整体发展的规律、特点等的科学方法论。它的最基本的方法论原则就是有机整体性。因此，系统科学虽然是贯穿在自然科学和工程技术的横向科学，但它所提供的方法论原则却具有普遍的适应性，六、七十年代以来引起学术界的普遍重视。运用这种系统理论来处理复杂的客体，就形成一种新的科学方法，即系统方法，它是系统地研究和处理有关对象的整体联系的一般科学方法，实际上是一种辩证综合的方法。按照系统方法去研究和认识事物，就要从事物的内部和外部的联系，从事物存在和发展的来龙去脉，从事物的全部真实关系的总和中来加以认识，它区别于传统的、分析性的、机械论的、线性因果关系的方法，它所获得的是关于事物存在和发展过程的全部总和的知识。这样，人们对事物的把握无论在广度上或深度上都起了很大变化。二、三十年来系统理论的思想原则和方法已逐步深入到自然科学和社会科学的各个领域，显示出它的优越性。近年来，我国学术界在引进系统理论和方法上进展很快，社会科学的许多领域都在尝试运用它来解决自已的新课题，这有点象列宁曾经说过的，是一种从自然科学奔向社会科学的潮流。

文艺研究和文艺批评作为一门科学，当然也可以引进系统理论和方法。具体说来，就是把批评对象（例如一部作品、一个典型形象或一种文艺现象）作为一个系统（即一个有机的整体）来看待，考察它的各种构成因素的联系以及这些因素构成整体的结构和层次，由此判断这一批评对象自身的规定性，即它固有的本质属性。另一方面，考察这一批评对象的历史发展或动态过程的具体机制，把握它在文艺欣赏和社会实践中的所有功能和效果，并把这一批评对象放到社会

的大系统中，考察它与社会人生的各种联系，多侧面、多角度地认识批评对象的各种系统性质。总之，文艺批评的系统方法（或称为系统论的批评方法）就是从批评对象所处的辩证关系中，从它的结构和功利入手，多层次地、综合地评价一部作品、一个典型形象或一种文艺现象的本质和运动过程。运用这种批评方法可以对批评对象作出比较全面的、符合实际的评价，避免机械论的反美学倾向和各执一端的片面性。

把系统科学的思想原则和方法引进到文艺研究和文艺批评中来，这还是近年来才出现的现象。从目前发表的文章看来，这种引进还带有尝试的性质，但它们在文艺研究和文艺批评领域中已经展示出一种令人耳目一新的前景，因此引起许多人的兴趣和关注。比如，有人把艺术形式作为一种开放系统，对艺术样式的历史演进作出了新的描述，有的把人类社会的艺术活动和鉴赏活动作为一个复杂系统来考察，给人以宏观性的回答；有的从控制论的角度论证美和艺术的客观性和功利性等问题，提供了美学和文艺学研究的新途径；有的则用信息论的观点研究文艺作品，促使人们对艺术传达的具体过程进行比较深入细致的思考；有的则从反馈角度分析当代小说，如《从反馈角度看陈奂生系列小说的创作》。这类文章在近年来的一些刊物中还可见到不少，其中以《读书》、《当代文艺思潮》提倡最早最力。尽管它们之中质量参差不一，但都是有益的探索，都能在不同程度上显示出系统科学方法论的生命力。特别值得提出的是厦门大学林兴宅同志的探索，因为林兴宅同志从一九八〇年开始就注意学习系统科学方法论，近年来他在《鲁迅研究》和《中国社会科学》上发表了《论阿Q性格系统》和《论文学艺术的魅力》两篇论

文，引起比较广泛的注意和反响。他已经把几年来尝试运用系统科学方法论研究文艺问题的心得写成专著，作为《走向未来丛书》的一种即将出版。看来林兴宅是有意识地选择人们讨论较多的、难度较大的课题初试这种新方法论的“刀锋”的。他的《论阿Q性格系统》一文把阿Q典型看成一个复杂的性格系统，对它的结构、功能及其复杂的社会联系进行辩证的综合，在过去众说纷纭的争论基础上提出新的见解，尤其是对阿Q典型的社会功利的多层次分析，比较好地回答了阿Q典型的超越时代限制的问题，这种分析是有启发性的。我曾在《读书》杂志上评介过这篇论文。林兴宅的另一篇论文《论文学艺术的魅力》则改变过去那种单纯在作品上面寻找魅力的原因的做法，而把艺术魅力这一复杂的现象放到整个审美系统中来考察，打破了人们把艺术魅力看成文艺作品的客体属性的观念，而把艺术魅力界定为文艺欣赏中的美感效应，并揭示出它的内在结构，进而分析文艺作品诱发艺术魅力的基本因素及其复杂微妙的动态过程，在此基础上建立了艺术魅力的结构模式、对应模式和个体发生模式。可以看出，作者是努力把艺术魅力现象的研究从经验性的描述引向科学化的道路，这对研究的深入和理论的前进无疑是很有意义的。当然，这种探索只是一个开端，两篇论文中的某些具体分析和结论还可以讨论，但它们在方法论上的启迪作用却不可忽视。

理论的发展往往是从不完善开始的，方法的进步也要经历从不成熟的尝试到融会贯通地运用的过程。而完善的、成熟的东西实际上已经潜伏着危机，酝酿着内在变革的要求。一个有作为的学者和成熟的理论家总是不断地寻求理论和方法的创新，总是满腔热情地支持一切符合时代要求的变革。

同样的，我们对目前正在兴起的文艺研究中的系统方法的尝试，也是持这样的态度。

第六，文学研究与自然科学互相渗透的开始：

文学创作与自然科学的思维很不相同，但文学研究，作为人文科学的一个门类，却可以吸收自然科学的思维成果。近代进化论引入我国后，产生巨大影响的倒不是在自然科学领域，而是在社会科学领域、文化思想领域，后又推动社会变革和文学观念的变革，因此，有些重大的自然科学的思维成果，社会科学不能不注意，文学研究也是如此。例如，熵定律，有人认为这是与进化论并列的十九世纪后半期的两大伟大发现之一。但是，它被我国学术界广泛注意却是近年来的事。熵定律也可称为热力学第二定律，它与进化论所揭示的规律形成一种很有意思的对照。进化论指出，生物的进化总是朝着增加信息和秩序的方向，由简单到复杂，由低级向高级不断发展；而熵定律则指出，物质的演化总是朝着消灭信息、瓦解秩序的方向，逐渐由复杂到简单，由高级到低级不断退化的，退化的极限就是无序的平衡态，即熵最大状态。高尔太同志把这种定律引入美学研究，论证了多样归一的规律。就象近代的中国知识分子不能不了解进化论一样，现代的中国知识分子，不管是在那一个领域，也不能不了解自然科学中的一些已被世界视为常识的、带规律性的东西。

近年来渗入文学研究的自然科学思维成果有许多方面，我所见到的，就涉及到普通数学、模糊数学、生态学、量子力学、统计学等，例如《美学、文论与数学的关系》（《文艺理论研究》一九八三年第二期）、《生态学与文学艺术》（《读书》一九八三年第四期）、《统计学与文学风格的辩

析》（《当代文学思潮》一九八三年第四期）等都属这类文章。我在《名作欣赏》杂志上读过吴竹筠、夏中义同志所作的《测不准原理与现代派文学的欣赏》，就是这方面的一篇有见地的文章。“测不准原理”是一九二七年由德国海森堡从量子力学的普遍定律中推导出来的。但是，以前人们没有联想到应当用这个原理来解释文学现象。而吴竹筠、夏中义同志却清楚告诉我们：量子力学的观察对象是物质深层结构中的粒子运动，但粒子太小，肉眼无力把握，因此，需要借助媒介工具即高倍望远镜来观察，但是，任何物理观察都是主体通过媒介光子作用于客体。而光子本身也是粒子，也有自己极微的能量，这样，借助光子来观察实际上是对客体施加一份能量。假如该客体是个宏观对象，光子的微弱作用就不会产生根本影响，但假如客体是个微观现象，光子作用就会变得举足轻重，以至在观察过程中产生一种干扰作用。通过媒介光子来测定粒子的位置和速度就要碰到这个难点，因此，粒子运动的难以确定性在观察过程中便转化为使科学家难堪的不确定性即“测不准性”。而现代派文学形象与传统的文学形象相比较有自己明显的特点，传统形象构成的三个特点是：人物造型材料的表层性，人物心理与行为之间的因果性与作家创作决定论，这便给读者造成明晰的确定性效果。而现代派在表现人的时候，则从表层意识进入深层意识，因此，它带有与传统文学形象相反的特点，即人物造型的深层性，人物心理与行为之间的非纯因果性和作家创作的非决定论。这三个特点就带给读者一种朦胧的难以确定性和飘忽性的效果，也就是测不准性。而量子力学在这测不准的情况下找到一条出路，这就是当他们在观察飘忽不定的粒子运动过程中，由于觉悟到不可能把对象的实在运动从被干扰状

态中分离出来，便放弃对粒子进行牛顿式的决定论的因果性描述，而代之以概率处理。这种出路也给我们一种启示，即欣赏现代派作品时不要象传统的“考据派”那样去求其因果性的准确把握，而只求其在总体上对作品达到大致统一的情绪性的印象感受即可。我觉得，这种研究文章是带有建设性的，它比那些轻率否定研究成果的、爆破性的文章不知要好多少倍。

近年来，还有一些同志注意到模糊数学（也称弗晰数学）的观念对于解释复杂的文学现象有重要的意义。精确数学——随机数学——模糊数学，这就是数学发展史的一般轮廓。从横向看，精确的经典数学主要应用在自然科学领域，随机数学已开始向社会科学渗透，而模糊数学则成为思维科学中的数学工具。这三大门类的排列组合，构成了科学数学化的雄伟图景。模糊概念是一九六五年美国应用数学家查德首先提出的，它是相对于精确的科学概念的一种复杂的、不确定的概念。所谓模糊性就是事物现象不确定性在整体上的总和。它是多变量综合的结果，不是单一变量的特征，因此，它反映着事物的系统性，多因性和动态性。在实际生活中，特别是人的情感世界中，这种模糊现象是大量存在的，正视这种模糊现象、模糊界线，可以避免机械论和简单化。因此，近年来陆续出现一些文章应用模糊性概念解释文学语言，解释艺术欣赏过程，解释形象性格，解释人的心理现象。我读到的文章，除了鲁枢元的之外，还有陈胜民的《模糊思维在艺术中的表现》（《百科知识》一九八四年第二期），张宏梁的《浅论模糊语言在文学创作中的运用》（《学术月刊》一九八四年第二期）等。我自己为了论证人物性格的二重组合如何实现的问题（即如何避免组合过程中的机械

论）也应用了模糊数学的一些方法作为自己的工具，并在一九八四年第六期的《中国社会科学》上发表了《论人物性格的模糊性与明确性》。在这篇论文中，我对我国习以为常的“正面人物”、“反面人物”、“中间人物”的划分提出怀疑。这种怀疑，苏联的爱伦堡早已提出过，一九五六年巴金也提出过，但是在理论上要给予说明，则需要借助于模糊数学和符号学的眼光。我在这篇论文中提出这样的论点：性格的二重组合过程，不是善恶的线性排列过程和两极内容的机械拼凑过程，而是各种性格元素通过中介围绕性格基本特征的模糊集合过程。这种模糊性，提供给读者审美再创造的广阔空间。所谓“正面人物”、“反面人物”、“中间人物”只是政治领域中的认识符号，它不应当简单化地代替性格塑造的艺术符号。典型性格是包含着某种确定内涵的模糊集合体。正面人物不应当理解为正面性格元素的明确集合，反面人物也不应当理解为反面性格元素的明确集合，在艺术领域，正面人物与反面人物的界线往往是模糊的。看来，把模糊数学的一些观念引入文学领域是很重要的，科学思维与艺术思维的基本区别从这个角度可以看得更清楚，文学形象无疑带有很大的模糊性、朦胧性、多义性的特征。

第七，侧重于宏观考察的综合研究提上议事日程。

关于文学的宏观研究，近年来陆续出现一些倡导性的文章，当代、现代、古代、文论各方面都有。例如吴亮的《研究当代文学的一种途径》（《上海文学》一九八四年第五期），黄子平的《当代文学中的宏观研究》（《文学评论》一九八三年第三期），朱文华的《中国当代文学发展趋势和前景的预测》（《当代文艺思潮》一九八三年第二期），南帆的《我国古代文论的宏观研究》（《上海文学》一九八四

年第五期），《略论中国现代文学的宏观研究》（《天津社会科学》一九八二年第六期）。

所谓宏观研究，就是对我们通常所说的作家作品论的一种超越，或者说，是在作家作品论个体研究的基础上进行的一种综合性研究和整体性研究。这样观察文学的基本角度与过去常用的角度有了一个大的转换，它不再是通过个体去认识整体，而是侧重于从整体考察出发去认识个体，使个体在整体系统中显现出更深刻的意义，并从中发现一些具体的文学规律。也就是说，考察一个作家作品，或一种文学现象，不再是进行孤立的、一般性的描述，而是站在当代新的理论思维的高度上，把文学个体看作是整个文学总体发展全部锁链中的一环，并对这些环节进行理性的重新组合，以作出新的解释，进而找到一些规律性的东西。例如雨果在他的《莎士比亚论》中，实际上就超越了莎士比亚。雨果把莎士比亚作为一个审视对象，是把他放在文学总体现象中审视的。因此，雨果在这部论著中就总结出很多规律性的东西，例如一切天才都具有"双重返光"，文学长河中可以有并列高峰，即一个艺术高峰出现之后，第二个出现的艺术高峰并不否定第一个高峰，从而并列而存。而科学却不是这样，科学上新的高峰出现后总要否定前一个高峰，一个科学家总是踏着另一个科学家肩上攀登，而诗人却无须踏着另一个诗人肩上攀登。因此，文学艺术带有永恒性。雨果论文学时，很善于从宏观的角度上来审视，因此，他的评论就不是作品的注释，而有评论的自身价值。

这种宏观研究不是我们民族文化的特长，以我国古代文论而言，它们大都是属于微观性研究，大都带有评点式的欣赏领悟或直感的特点，而不重视理论思辨，某些吉光片羽似

的妙悟精言也许不失为鞭辟入里，但除了象刘勰的《文心雕龙》那样的整体构思之外，一般文论都很零散，往往表现得藏头露尾，理论线索不够明晰。这些特点一旦和当代文学研究相联系或用以指导当代文学创作的时候，缺憾就更加明显。正是出于目前文学研究强烈理论感的需要，近几年来古代文学研究在过去的个别考证、解释具体命题的基础上，更注意于梳理类同命题之间的理论联系，研究某一文学观念的演变踪迹，表现出横向比较和纵向探索相交织的宏观气势，这个趋势特别在研究力量比较雄厚的《红楼梦》和《文心雕龙》分析中表现得很突出。前者已超越了前一时期"文革"极左思潮的局限，不再简单、机械地把《红楼梦》看成封建社会阶级斗争的历史反映，而侧重探索其中的人物形象塑造方法在中国古代文学历史中的地位和贡献，这就把《红楼梦》的社会价值和美学意义结合了起来。另外，最近展开的曹雪芹生平研究和《红楼梦》研究之间的关系的论辩，在本质上是文学研究中的"外围资料"和"本体分析"如何协调的问题。如果没有宏观的统摄，微观研究是会迷失方向的。关于《文心雕龙》的研究，王元化同志对刘勰文艺理论体系和结构的探索是该领域中的一个较大步伐，表现出在更高理论制高点上的审视姿态，这将推动整个古代文论研究风气的变化。把各个具体论断和文学命题的分析互相沟通起来。人们企望着中国古代文学理论的网络描述能尽快清晰地呈现在我们面前。

宏观研究，在当代文学研究领域中呼声显得特别高。因为，评论家们已不满当代文学研究疲于奔命地跟着当代作家跑的现象。即使是对最有成就的当代作家的研究，人们也不满足那种个体主义的观察方法和简单的分解组合法。如果当代

文学评论仅仅满足于对一个作家一部作品的评论（这可以看作研究的起点），那就可能逐步丧失自身的独立价值，说得严重一些，很可能成为作家的附庸。为了获得自身的研究价值，也为了在更高的层次来认识当代文学现象，因此，用宏观角度来考察当代文学就成为很紧迫的任务了。

尽管到目前为止，当代文学的宏观研究还没有显著的成果，但近几年来已有越来越多的人觉察出当代文学研究中整体观念和综合方法的迫切性。提出问题已经意味着开始解决问题，从这个角度说，对当代文学宏观研究的呼吁就是弥足珍重的。特别是当代文学研究面对的是瞬息万变、正在发展中的现象，这要求研究者有超越现阶段的理论远见，而很多人却正缺乏这种素养，常常被一时的动向模糊了视线。现在人们开始重视当代文学中的宏观研究，在某种意义上说是当代文学认识自身优劣并走上自觉之路的开端。从当代文学研究对当代文学创作的巨大影响来说，这种自觉比其他任何一个文学研究领域的转变都显得重要。

在当代文学研究中值得欣喜的宏观趋势方面，已经尝试的有下面两种方式，一是根据作家的系列作品，对小说人物进行连续和总的掌握，例如对高晓声的陈奂生的分析就是这样。这种分析不同于对长篇小说中人物性格发展踪迹的解剖，因为“系列人物”分析有利于理解各个相对独立作品的自身价值，从这一点说，它显示出宏观研究的优越：全局观照有益于局部审视。当代文学的宏观研究在人们注意较多的小说领域中的另一尝试，是关于当代三十多年来小说发展线索的探索，有的同志（如黄子平，他是诗评家谢冕同志的研究生）从“结构——功能”的角度来研究小说风格形式的变化，他的论文《论我国当代短篇小说的艺术发展》，就是这方面

探讨的成果。这不仅把当代小说作为一个发展的运动过程来考察，而且深入到更进一步的层次去理解、认识文学的多种效应。可见，宏观研究并非仅仅是空间和时间尺度的扩大，尤其意味着对文学现象作整体、历史和辩证的观察。常有一些同志误解，以为宏观研究的开展就是对微观研究的否定，其实不然，宏观研究离不开微观研究的基础。一些提倡宏观研究的中青年学者也很注意这个问题，他们在提倡宏观研究时一些见解是很辩证的。如吴亮在提倡宏观式的综合研究时就说，综合比较的宏观性使我们不再满足于把目光滞留在彼此隔绝的大堆零碎的文学现象里。然而，综合研究不是由宏观的比较所能够完全载负的。综合研究不能仅仅热衷于寻找单纯的统一性，如果把最具有艺术魅力的差异、个性、独创性和种种不可再造的复杂性统统蒸发完毕，那么，这种分解必然会取消文学的全部本性。因此，当文学现象已为原有规律（即已揭示出来已被认识的）所不能容纳时，现象对规律就构成了超越。但是，为注意并科学地继续揭示尚未被认识到的文学规律，综合研究还需要回到具体，回到个体，回到差异。因此，综合研究不但是宏观式的，而且是微观式的。吴亮同志的这些见解，一定能解除一些同志的顾虑。

我的介绍只是一些动态性的读书札记，不可能满足专门家深度上的要求，我的目的是想以此而引起更多的朋友去关注这些领域，并期待各个领域中都有更多的专题性的深入研究成果出现，以进一步拓展我们的文学研究的空间。

（原载《读书》1985年第2、3期）

·朱振亚·

艺术活动的系统分析

本文所讨论的艺术活动是指艺术作品的创作过程、欣赏过程及其社会作用的总和。这三者虽然各有其相对的独立性，但作为一种社会历史现象来看，实际上形成了一个有众多人参加的、有连续性的总过程。很明显，仅仅有人创作出来但没有人欣赏，对社会不发生作用不能算作艺术作品；而艺术史告诉我们，人类确实创造了大量有生命力的作品，经久不衰地拥有众多的欣赏者并且产生着深远的社会影响。

对这样一个总过程，是否可以应用系统分析的方法加以研究呢？当然，由于艺术活动中总有人的情感在积极参与，难以做出精密的数学模拟和验证；但随着心理科学的发展把艺术及审美活动当做精密科学的研究对象，其前景也不是不可设想的。①植根于社会生活的艺术创作、艺术欣赏以及它对社会生活的反作用毕竟形成了我们可以称之为“艺术信息”的传输和反馈的“环流”，系统分析作为一种方法论原则应用于艺术活动并不是没有根据的。作者自知学力有限，

① 参见李泽厚《美学的对象与范围》，载《美学》第三期，第19页。

并不希望本文能做出一个完整的描述，更不奢求获得什么最后的精确结论；本文只是一次大胆的试探。在摸索前进中哪怕能够提出一些可供进一步研究的问题也就算如愿以偿了。

艺术活动包括的范围很广，例如艺术评论也是它的重要组成部分，但它与艺术欣赏有重合之处，可以视为艺术欣赏的理论概括，似属另一层次的因素。本文暂不涉及上述三者以外的问题。

一

作为一个摸索前进的起点，我们可以设想一个艺术活动的初步的系统（图式一）。它基本符合一些流行的似乎已被公认的理论命题：

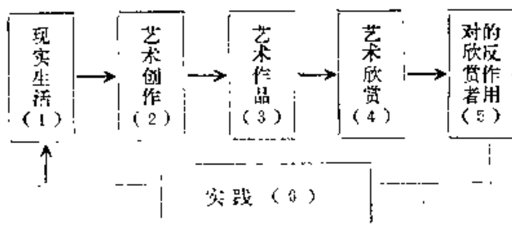
——艺术作为社会意识形态是社会存在的反映。

——艺术不是照像式的反映，它是现实生活由艺术家头脑加工过的精神产品。

——艺术高于生活；它对欣赏者有认识作用、教育作用、美感作用。

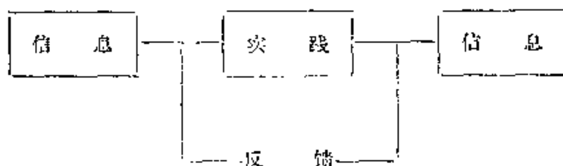
——艺术通过这些作用影响人们的社会实践，对社会存在发挥着积极的能动的反作用。

图式一



看来，这构成了一个有输出、有反馈的完整的信息系统。现实生活（1）是艺术家的信息来源，经过艺术家加工(2)成为艺术信息存储于作品（3）中，欣赏者在头脑中复制这个艺术信息并影响着他的社会实践（4、5、6）又将信息反馈于现实生活。

这个图式可以在一定程度上揭示艺术反映与科学反映的区别。科学反映系统的基本图式是：



人类通过实践从客观世界获得信息用以改造客观世界，通过实践获得新的信息反馈于认识。这个过程必须以通过实践改变客观事物为前题。而艺术反映比这个系统多了许多环节，艺术家的产品并不是改变了的客观事物而只是他的作品，作品只能对人的精神发生作用。

这里所揭示出的特点与教育和宗教活动有类似之处；教师或传教士都不直接改变客观现实而只是作用于人的智力和意志。可见这个图式还不足以深入揭示艺术活动的特殊性，它的明显缺陷之一是没有显示出“形象”在艺术活动中的地位。

二

人们对艺术美，对艺术本质的看法一直有争论，但有一

点是各家公认的。做为艺术生产的产品和艺术欣赏的对象，必须是可感的形象。就上面的图式看，形象指的是什么？它在系统中处于什么地位？

处于图式一的中心位置的是艺术作品，能不能说作品就是艺术形象呢？

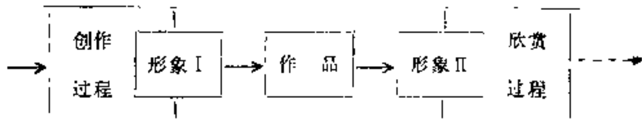
这并不是一个怪问题。

实际上，摆在我们面前的文学作品是一本印着语言符号的书；音乐作品是一张画着音符的谱表；造型艺术是空间中的一些线条色彩的组合。即使是表演艺术也不过是舞台或屏幕上出现的一些音响、语言、动作的序列。能不能把这些都叫做艺术形象呢？

通常人确是这么说的，但细加分析并不如此。这些只不过是以不同物质媒介所组成的艺术形象的载体。单就这个载体来说，它们只是一些符号、信号的体系，是“死信息”，是凝固在物质形式中的潜在形象。文学早已被人们称为间接艺术，只有在读者想象力的参与下才能转化为可欣赏的艺术形象。就是被称为直接艺术的雕塑，也不能直接把它叫做艺术形象。维娜斯神像与医学教学用的模型都是用可塑材料制成的人体形象，一个传达审美的艺术信息，另一个传达科学的自然信息，两者的不同既取决于塑造它的意图又取决于观看者的态度，两者的不同只有在各自的系统中才能见出分晓。人们要求造型艺术必须“静中有动”，这个动只能发生在欣赏者的心中。这就是说，只有作品同它的欣赏者发生联系，死信息才能变为活信息。

这样，我们就必须补充图式一中的这一部分，如图式二。

图式二



在此不能对艺术形象的创作过程和欣赏过程做微观的分析，只须指出：对艺术家来说，艺术形象做为他艺术劳动的产品必须首先形成于艺术家的想象之中，然后才有可能转化为符号信号体系存储于物质载体。对欣赏者来说，只有当作品提供的符号信号体系激发了他的想象力从而在他心中生成一个形象，才有可能欣赏。

这样说不应被误解为似乎小说家只有把作品全部构思完毕才能动笔；也不是说观众只有在大幕落下之后才开始欣赏一出戏。我们只想指明：艺术形象一词所指的乃是两个不曾见面的人头脑中想象的产物，而通常所说的艺术作品则是一个传输信息的工具。它是联结着创作过程与欣赏过程的中介结构，一方面它凝结着人的创造活动，另一方面又具有激活一些人欣赏活动的能量。

看来有些奇怪，为什么同一个概念所概括的对象分属于两个人的头脑！这有什么办法？系统分析的结果就是如此！如果信息不经由一定的中介完成它的输出与输入，不是指两个不同的人脑的产物，它岂不意味着信息的死亡吗？物理学上的相对性原理至今理解的人甚少，但在爱因斯坦发现并阐述它之前，这个原理做为客观规律照样存在并发生作用。对于某一艺术形象你能这样说吗？

看来，艺术形象应该具有一种动力学的结构。它涉及心理学、社会学、艺术学，是否有必要建立一门美学和艺术学的分支学科，专门研究艺术形象的结构和它的运动规律？实

际上，艺术形象本身就构成了一个系统。

三

从图式二及上面的分析不难看出：不仅仅艺术家创造了艺术形象，欣赏者也进行着艺术形象的再创造。现在要问，这两者是否一致？

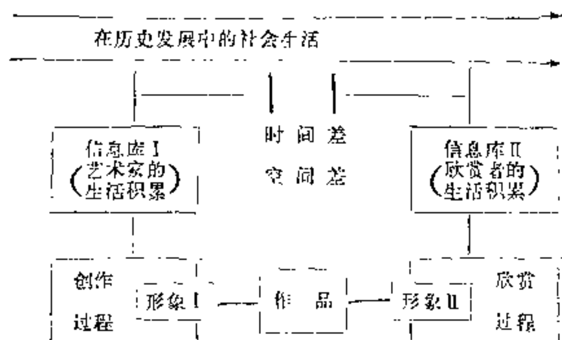
作品一旦完成，在流传中是不容改变的。这不是说它的物质媒介不变，而是存储于媒介中的符号信号体系不变。同一歌唱家两次表演同一首歌曲是两次艺术创造，其中任何一次被制成唱片或录音带之后就再也不能变了。这可能造成一种错觉，物化了的艺术信息可以毫无改变地输入于欣赏者的内部。

事实并不这么简单。

要知道，图式二中的形象Ⅰ和形象Ⅱ既不是发生在同一人身上也不是发生在同一时间、同一环境．艺术家同他的欣赏者可以是同时代人，也可能相隔千百年。这里存在一个“时间差”。此外，还有一个“空间差”．艺术家同欣赏者可能是不同民族、不同国家、不同社会制度下属于不同阶级、不同地位的人；他们会有不同的年龄、性别、职业、教养和不同的生活境遇；他们还会有不同先天生理心理素质。在没有找到更好的术语之前我借用“时间差”和“空间差”这两个词，当然，它不是在物理学的意义上而是历史、社会意义上使用的。

可见艺术活动的系统不是单一的线形的系统而是一个多维的复杂结构。图式二没能揭示这种复杂性，还要对它再加修改和补充。

图式三



这个图式说明，艺术家面对他要描绘的现实生活，欣赏者面对作品，他们都不是一张空白的照像底片。他们都是带着各自不同的素质和生活积累进入系统的。我们可以把它视为不同的"信息库"，没有这个信息库Ⅰ和Ⅱ，艺术创作和艺术欣赏都是不可设想的。曹雪芹不仅多才多艺而且历尽甘辛；《少年维特之烦恼》对于儿童、老人和青年的效应会有极大差别。

艺术作品是一个符号化、信号化的物质媒介，它存储着已被规定了的信息"程序"或"结构"。这个存储器对欣赏者的信息库存具有规范化组织化的作用。它不是简单地向信息库Ⅱ添加一些什么，更不是在一张空白的底片上印出图象。但它能决定从信息库Ⅱ的库存中提取一些什么并赋予它们一定的"有序性"。尽管信息库Ⅰ和Ⅱ有差异，但只要是人，基本上都具有相同的感官和中枢神经结构和功

能。

从此我们看到系统中艺术信息在传输中的确定性，形象Ⅰ和形象Ⅱ有一致性。

但是，如果由此得出结论说，欣赏者只能反映出作品给定的信息，给什么样就反映什么样，给多少就反映多少，那就错了！

信息库Ⅰ和Ⅱ永远不会一模一样，有多少欣赏者就有多少不同的信息库Ⅱ；它们之间是千差万别的，在阶级对抗的社会条件下，有些内容有时会格格不入处于尖锐的对立中。就总量来说，总是信息库Ⅱ大于信息库Ⅰ。艺术家所能存储于作品中的只限他那个时代和社会条件下所能获取的信息，而欣赏者则处于已经发展了的另一时代和社会条件，并且是为数众多的人。

欣赏者既是一个拥有一定库存的主体，他就会积极地向作品给定的“程序”和“结构”中注入属于他的一些信息内容，这一点又决定了形象Ⅰ和形象Ⅱ必然有不一致性，艺术信息在系统中会明显地带有不确定性，或者叫做多义性。

科学定理和公式不允许含蓄，不能“无达诂”。科学使用概念和数据，必须实有其物，后人的修正和发挥总是以克服它与对象世界的不一致为特点。艺术活动的产品是形象，不必实有其事、实有其物，它在传输中恰恰以不一致为能事，如果只有确定性而没有不确定性，就变成了客观现实的纯粹复制，那只是历史而不再是艺术，就不会有艺术活动特有的系统了。

艺术产品既是以形象的形式供众多的人欣赏，就无法禁止每个人凭自己的生活经验作出情感反应和社会评价。有多

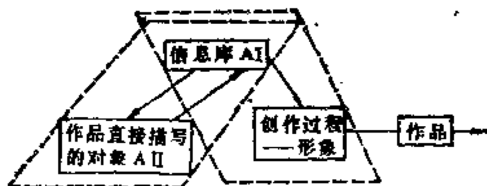
少读者就会有多少哈姆雷特或贾宝玉，这恐怕是艺术信息在传输中最突出的特点之一。作品引起评论家的争论并不证明创作的失败，有时恰好证明信息含量的丰富和社会价值的重要。尽管艺术家的创作受他所处时代和社会条件的制约，但他的作品却有可能赢得千古的反响，不断获得新的意义；这些新获得的意义几乎总是艺术家所始料不及的。在囚居中的南唐末帝怎么能想到“一江春水向东流”这句诗能在二十世纪四十年代成为一部影片的标题！如果艺术家和机械设计师一样准确计算出他所设计的产品的性能，那还有什么艺术审美的余地？物质产品难免“更新换代”，而当新的艺术产品层出不穷时，古老的艺术品却不会随新产品的出现而丧失价值。宏观的系统分析可以指明这是一条不容置疑的规律，其根源恐怕就在于艺术形象结构中确定性与不确定性的对立统一，对此做深入的研究还有待于微观的剖析。

四

艺术不是现实的镜子，艺术加工也不是根据某种概念公式的纲目对生活进行的筛选。镜子和筛子不能使艺术家摆脱单纯的受动地位，产生不了具有动力结构的艺术形象。艺术实践反复证明：同样的题材素材在不同艺术家手中产生出来的作品会大相径庭。艺术是创造物，它的动力因素应从人类意识的能动作用中去探求。因此，必须把艺术家的信息库也列入艺术加工对象的范畴，即把人们常说的“生活”一分为二。由此，我们可以得到如下的图式（见下页）：

这个图式的特点在于：艺术作品所反映的不仅是独立于艺术家之外的现实生活，而且要承认艺术家本人的生活也是

图式四



生活，它具有更重要的意义。

所谓艺术家的信息库指的是艺术家在接触他要描绘的外在对象之前在头脑中的全部积累，包括他本人直接的生活经验和通过学习从前人接受的信息，包括似乎已被遗忘的往事留下的印记，也应包括尚未上升到意识领域的，由世世代代的实践沉积于他的心理结构中的“密码”。这种密码不仅由心理学，也已由现代生物学的研究证明了它的存在，马列主义经典作家对此也做过不同方式的表达。①

图式中AⅡ指的是后来被固定在作品中的那些取自现实生活或信息库而被艺术学称为素材的东西。实际上它们也是一些信息，对于普通人来说后续的生活经验不断地转化为他的信息库存；但对于艺术家来说它们是作品直接描绘和展现的对象，如果不把它们从信息库中分离出来，永远是一而不分为二，就不会有艺术家与艺术作品了。整、分、合是系统论的基本方法，系统不是它的各个要素的简单相加。下面我们就来分析一下AⅠ和AⅡ的关系。

① 马克思讲过：“社会人的眼睛不同于非社会人的眼睛”，“五官感觉的形成是以往全部世界史的工作成果”。“民族文化心理素”这样的概念也在其他经典作家的言论中运用过。

这种关系基本上可以有两种类型。

首先，我们看信息库AⅠ，它相对于已被加工完成的艺术形象来说一般是处于杂乱无序的状态，当然这不是说对于另外的系统都是无序的。但这些相对无序的库存信息并不是静止的，一个艺术家总是力图将自己的积累表现为作品。这些不断积累的信息是具有能量的，有些是互相矛盾的，它们骚动不安，总是推动着艺术家去寻找、去探求、去构想，他要获得一个“形式”①，使无序状态化为有序状态。没有形式就不会有艺术形象，不会有美，也不可能物化为作品。

在这种情况下一组新的信息来临了！他碰到一个人物，一个事件，一段史书上记载的故事，一片景物，一串音响……等等，这些信息组合正好是他所要寻求的形式，于是，他的信息库存获得了一次输出的机会。在这种情况下我们将看到一部被称为“再现性”的艺术作品，它从外部看来是现实生活的反映，通常被称为现实主义的。但是，这个形象不仅再现现实，也传达艺术家本人的感受、情感、生活理想等等不能直接传达或不宜直接传达的内容。我们不能忽视这种现象：有的作品对现实的描写既逼真又细致，但却令人感到单薄、肤浅、无味；而有的作品看来平淡、疏阔但却耐人寻味，含蕴丰富而深刻。这说明决不能无视信息库AⅠ的重要性。

此外，艺术史也提供另一种证据：艺术家无须从外部寻求现成的形式，他长期积累的信息库存在自己的运动中会孕育“诞生”出来一个形式。很大一部分抒情诗，神话，音乐作品都属于这种类型。这时我们将看到一部被称为“表现

① 本人使用“形式”一词不限于通常所说的“艺术形式”，而是指艺术形象的外层结构，即中国古人说的“托物寄情”、“情景交融”、“弦外之音”、“虚实相生”中的“物”、“景”、“弦”、“实”等。

性”（或称写意的）的艺术作品，它看来好似艺术家的“自我表现”，这种作品多半被称为浪漫主义的。

“自我表现”这个概念如果孤立地看，当然很容易引出一种荒谬的结论。它似乎意味着艺术家可以随心所欲，想创造什么就创造什么，想怎样创造就怎样创造。或者意味着艺术家可以把自己关闭在自我的宝塔中永远写自己和“自己熟悉的东西”……等等。但是，如果从系统的联系中看，也可以引出另外一种结论。艺术家必须深入生活，“了解各种事情，了解各种人，熟悉各种人”，甚至还可以要求艺术家学习马克思主义，提高自己对生活的洞察能力和社会道德情操；不断地丰富“自我”，提高自己信息库存的含量和素质。这样才有可能使自己的作品进入社会的艺术活动系统之中，获得信息的最大最佳的可输出性和对欣赏者来说最大最佳的可输入性。

各种上层建筑之间，上层建筑和基础之间，永远处在交互作用之中。艺术系统如果不从其它系统（如政治，道德等等）接受信息。脱离开整个社会这个大系统，它自身就会枯竭，不能存在。但是从艺术系统外部来的信息基本上是一些概念体系，它必须转换为艺术信息。“自我表现”这个概念虽然不甚科学，本文还是愿意使用它，这是因为它有助于把这些外来的信息（例如要求写政策，写任务，写风气等等）化为艺术家的血肉，化为他的真实情感、信念，化为活生生的自我感受和创作冲动。如果不是这样，让概念越过信息库AⅠ照直去同AⅡ打交道，那就难免使艺术家到现实中去东拼西凑寻找例证，冥思苦想去构筑形象，搜索枯肠去寻章摘句，其结果就可想而知了！

“再现”和“表现”，“反映现实”和“自我表现”并

不是截然对立水火难容的，系统分析表明。艺术作品总是两者有机的结合。用瑞士心理学家皮亚杰的术语：力求真实地再现现实可以视为心理的"顺应"，借助一定形式力求表现自我可以视为心理的"同化"，艺术作品正是"顺应"和"同化"两种对立的心理过程在不同水平上的调和或平衡。有时顺应显得占居优势，有时相反；但不管怎样都不会是纯粹的顺应或纯粹的同化。马克思对人与对象世界的关系所做的哲学概括："人的对象化"和"自然的人化"这两个概念也不是截然对立的。

施耐庵写了一百零八个各具特性的人物，他就得进入一百零八个人物的生活之中体验每个人物悲欢苦乐。当作家顺应这些对象之时，这些对象也就同化为他自己的一部分。孙行者七十二变不出如来掌心，艺术家也能千变万化，但他总是他所幻想出来的大千世界的主宰；在艺术这个世界里，他的对象总得服从他的爱憎、意志的摆布。见过施耐庵所见的人多的是，但并不是每个人都能写出《水浒》。

被称为现实主义的，再现性的艺术是如此。我们再看看音乐这种表现性的艺术。一般都公认音乐总是表现音乐家内心的情感，它不受三维空间的限制。但音乐家如果离群索居不食人间烟火，他就无从产生情感，也无所表现了。事实上他还得从这个三维空间的实体世界中获得信息，但他必须将这些信息转换为内在情感的起伏然后才能在时间的延续中用音程的起伏予以表现。在这个意义上音乐也是现实世界的一种特殊形式的再现。

现在的问题是：什么是形象的动力因素？根据上述分析，艺术家的生活积累，即信息库AⅠ不仅对作品所直接描绘的对象AⅡ在时间上是先行的，在形象的结构上也属于内

容的范畴。形式是“找到”的也好，“诞生”的也好，一经物化为作品就成了一个凝固的外壳。它一方面规定着艺术家可以向它注入些什么，同时也应看到艺术家能够向它注入些什么。这后者首先取决于信息库AⅠ，即艺术家的生活积累的丰富程度，他的思想水平和艺术修养等等，最后则决定作品有多大和什么样的社会价值。

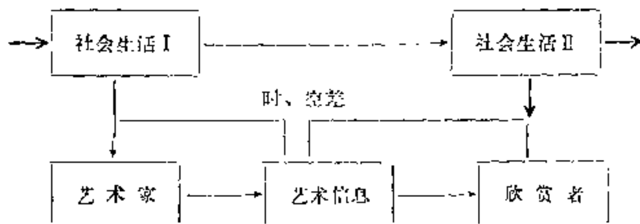
这样说并不贬低形式的作用，内容必须通过形式来表现，因为艺术信息并不是可以直接用语言表达的抽象概念。但应该指出的是不能认为对现实做了形象的描绘，有了一个形象就能保证形象在艺术活动的系统中畅行无阻。

五

凝结于艺术产品中的符号信号体系并不是艺术欣赏唯一的信息源，它仅仅是欣赏过程的一个起点。欣赏同样也是欣赏者对于对象的心理“顺应”与“同化”的对立运动。作品把欣赏者带进一个想象的世界，使他不能自禁地体验着艺术家体验过的甚至不曾体验过的心理活动。这种进入同时也就是作品中的内在信息输入于欣赏者的内心。这也不是在欣赏者的信息库存中简单加进一些东西而是新信息和原库存的化合或溶和。对不同的欣赏者这个过程不仅有接受多少和见仁见智的差别，而且并不永远都是符合艺术家意愿的顺向反应，还会有逆向的反应，即欣赏者表现出对作品的反感和拒斥。情况可能是异常复杂的。《红楼梦》问世后，某些官宦仕绅一方面禁止子弟们接触它，指为“淫书”，他们自己却玩味不止，就是一例。有的作品则可能引起人们一场内心的风暴。

不管情况多么复杂多样，不可避免的总是艺术信息打入人们的内心，留下某种印迹。艺术如果缺乏这种力量就是缺乏最本质的东西，正是因此，我们承认艺术能对现实发生积极的反作用。下面是艺术活动中信息反馈系统的简略图式。

图式五：



这里又碰到了时、空差。社会生活Ⅱ对于社会生活Ⅰ是发展了变化了的，并且因人而异。这就是说：欣赏者已不能对艺术作品所反映的那个社会现实施加影响而只能由欣赏者带着从作品中吸取的信息去创造新的生活。

这里的问题是：艺术作品能否向人们提供认识和改造世界的知识体系？回答应该是否定的。叙事性的文学作品，如小说或戏剧当然可以通过人物社会活动的描述具有揭示社会现象和规律的作用，但毕竟不能与科学认识和历史记载相提并论。文学作品允许写可能有的东西，允许虚构和夸张，缺乏科学认识的系统性和精确性，也缺乏历史的真实性。况且，时过境迁，那些反映于作品中的社会问题可能已不复存在，也就无须回答和解决了。所以，大多数读者都不是做为历史学家而是做为普通的艺术欣赏者来对待作品的。

此外还应看到，并不是所有的艺术作品都具有知识性。例如音乐，人们不能从中求知而只能感受。图画和雕刻所能提供的知识也很有限。

艺术形象的信号体系通过感官（视、听）进入意识当然要综合为知觉，主体可以做出知性判断。即使是听了音乐，人们也可以判断这是小提琴曲还是管弦乐曲，但这不是欣赏。信号进入意识领域还有另外一条通道。它在想象中形成形象，引起一系列精神的甚至肉体的反应。这是各类艺术都必须有的作用。

这样说不是否定艺术具有认识作用。知识与认识不是同一个概念。知识是认识的结果，它主要联系客观世界并受客观世界的检验和制约，而认识是人脑的活动功能，它起源于人的实践，受人的需要制约。

所以，我们不能离开人的因素来谈艺术的纯客观的认识作用。艺术不是对客观存在的加工，而是对已经转化为人的信息进行加工。艺术欣赏者是吸取了艺术信息并将它同化于自己的精神世界。因此，艺术的认识作用基本是对人的认识，是洞察人的灵魂，理解人的行为的内在动力以及它的社会价值。读《西游记》、《水浒》这类文学作品不是为了重温大唐玄奘法师去印度取经的故事，或者了解被逼上梁山的英雄们反抗大宋朝廷的一段历史；这些作品中所描写的可能与史实相差甚多。但是，书中那些人物形象至今仍能帮助你洞察在你身边的人的精神世界，他的性格、品质，他做为一个社会成员的价值等等。通过对人的认识你也可以透视出制约着他们的社会关系。

这样的认识作用是各类艺术所共有的。一首咏物诗，一幅山水画，一支小夜曲……这些虽然并不直接描写人，但你却可以从中想见作者的气质、心境、情操、志趣、理想等等。古人听曲有“志在高山，志在流水”之说，音响结构不仅引出高山流水的联想而且有“志”在其中。

这些说明，艺术形象做为传达艺术信息的手段是一个复杂的层次结构，包含于其中的各种信息是可以转换的。如果说艺术形象归根结底是表现了人的价值观，而这种价值观念又不是以概念的形式表达的，那么，在这个核心与它的外在形式之间还可以分析出一个中间的层次，这个层次乃是人的情感。通常所说的艺术的美感不能简单地归结为“愉悦”或“美的享受”，它所指的应该是各种各样的与某种可感的形式相对应的情感；既可以是欢快的，也可以是沉重的；既可以是喜悦的，也可以是悲愤的。“愉悦性”不是艺术的普遍特性，感人性、感染性则是艺术所不可缺少的作用。

从人类学的意义上讲，情感做为一种心理功能，它的发展史比概念思维要久远得多。因此，它不是更单纯更低级而是更复杂更高级。它有多方面的联系和难以估量的多样性。就个体心理学来说，它与生理过程存在着先天的固有的联系并且对于人的思维、想象、创造力、意志行为处于密不可分的交互作用之中。就社会心理学来说，它反映着各种社会关系，尤其与道德伦理的联系更为密切。现代心理学已经承认对情感和情绪的研究还非常不够而不得不“求助于诗人、戏剧工作者和小说家”①。当然，艺术家不是对情绪体验做科学的研究，但可以肯定说艺术不可能绕过情绪体验来完成自己的任务。

对这一切，目前还没有条件进行详细的论述，单就我们的系统分析来看，应该强调的是：情感是艺术信息的重要因素，就其表达和传输方式来说，与艺术的形象性有其必然的联系。情感是人的内部体验，除了形象没有别的有效表达方式。如果说语言是概念思维的存在形式，那么，形象乃是情

① 参见文化教育出版社《心理学纲要》下册，第39页。

感的存在形式。这就是说，欣赏者通过作品接受了艺术形象，必然伴随着相应的情感体验。

我们不应嘲笑那种被艺术作品激动得流泪或者鼓掌的人，这正是艺术在发挥作用。对不同的人，作用可能不尽相同，甚至相反。在阶级社会中艺术的阶级性，其基本表现就在于爱憎情感的倾向性。不同的阶级总是力图通过情感力量去塑造他们理想的人。

艺术引起的情感激动可能是暂时性的，情绪会恢复平静，表面看，情感的信息耗散了，但并没有消灭，它会留下印记，也会转换。第一次看《白毛女》可能为杨白劳流过大量的泪水，对黄世仁咬牙切齿，第二次、第三次再看，可能变得沉默而冷静了，但内心却沉积起斗争的意志。不难设想，如果是黄世仁一类的人看《白毛女》，信息的转换将会是另一种样子，但即使这样的人，也不可能抗拒艺术信息在他心中留下印迹。

上面这些分析显然非常粗略，但它大致上可以指明：无论就艺术创作、艺术欣赏，还是就艺术的社会作用来看，基本上可以归结为对人的表现和对人的塑造。因此，艺术家被称为人类灵魂的工程师，我们也不妨说，文艺学是人类灵魂的工程学。笔者认为，建立和发展这样一门“工程学”，不能局限于应用文艺学现有的一些概念和逻辑方法。对它的微观研究，系统方法将开辟应用现代自然科学研究成果的巨大可能性，要求助于个体心理学，社会及民族心理学，人类学，神经生理学，信息科学等等。也不能无视电影、无线电收音机、电视机、录音录像技术对艺术活动带来的深刻影响。对这门“工程学”的宏观研究我们还必须借助于哲学与美学。我们必须对人的本质、做为历史主体的人类实践及精

神生活的发展，对人类审美经验以及与之相对应的审美对象的发展规律等等有更为深入的了解。

1983年5月初稿

1983年9月改

（原载《当代文艺思潮》1984年第2期）

·肖君和·

关于艺术系统的分析和思考

艺术世界是不是“系统世界”？艺术是不是一个系统？答复是肯定的。艺术及其派生现象的构成，恰好符合系统的含义以及一般系统论的基本原则。

“系统是处于一定相互联系中的与环境发生关系的各组成成份的总体。”这是系统论创始人冯·贝塔朗菲给系统下的定义。根据对于系统论的认识，我们来考察一下艺术及其派生现象的构成，看看艺术到底是不是一个系统？如果艺术是系统的话，这对于文艺理论和美学的研究，又有什么意义？

在物质结构系统中，系统里面的各个层次，有着明显的次序，不仅如此，系统与层次之间的关系既是对立的又是统一的。关于这一点，毛泽东同志说过：“你看在原子里头，就充满矛盾的统一。有原子核和电子两个对立面的统一。原子核里头又有质子和中子的对立统一。质子又有质子、反质子，中子又有中子、反中子。”①物质结构以如此明显的系

① 《毛泽东选集》第5卷，第489页。

统状态呈现在人们的面前。物质结构是这样，艺术世界也是这样。下面，我们就来做点考察工作。“他们的需要即他们的本性”。①这是马克思主义创始人从人的机能的角度对人性的规定。事实上，考察任何事物都要以人的需要为尺度，因为需要是生命的新陈代谢活动，人要保存和发展自己，首先就离不开需要的存在。更何况，艺术的产生，与人的需要紧相关联。人对艺术的需要，决定着艺术的产生。所以，我们就以人的需要为起点来进行考察。

一、人对艺术的需要（即艺术的缘起），表现为审美需要和认识需要的统一。

“好美之心，人皆有之”。不管是谁，人人都有一种喜爱美好事物的心理倾向，都有一种欣赏美好事物的欲望要求。这是由人类社会实践证明了的真理。与此相应，美也是人类的专用品，动物是没有审美感觉的，只有人类才知道审美，才产生审美感觉。这是经过科学分析而得来的真理。综合这两方面真理，可以断言：审美需要是人类的特性之一。也是在这个意义上，马克思曾预言，未来的人是审美的人。除了具有审美需要之外，人还具有认识需要。因为人的需要与一般生物需要有一根本不同之点：人不能单纯依靠大自然的恩赐，他的需要必须依靠自己的实践去创造。而实践总是和认识联系在一起，要更好地实践，要实现实践的目的，就必须认识自然，认识社会，并依靠这种认识，对自然和社会进行改造。显然，认识需要也是人类的特性之一。人还具有其他种类的需要，但体现人的特性的需要，主要就是上述两种。这两种需要是既对立又统一的。“艺术审美本性”论者

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第514页。

只看到审美需要的重要性，“艺术认识本性”论者又只看到认识需要的重要性，因此，两者都是片面的，都是在搞“单打一”。体现人的特性的需要就是审美和认识的统一。为了满足审美和认识相统一的需要，就相应的需要有一种特殊的生产及其产品——艺术以及艺术品。艺术的缘起是由人的需要所决定的。

二、由需要决定的艺术的构成途径，表现为人的本质的对象化和对社会生活进行反映的统一。

因为人有认识世界、改造世界的需要，与之相适应，构成艺术的途径就必然的是对社会生活进行反映。这个问题，我们的文艺理论教科书、文艺论著谈得相当多，相当透彻，就不赘言了。我们要着重谈的是人的本质（或本质力量）对象化的问题。美的本质问题，众说纷纭，迄无定论。但是，有一点可以肯定，那就是美与美感相连，美的标准只能是历史具体的依附于众多审美个体的美感。然而，审美感受的一大特点就是“在自己所创造的世界里观照自己”（马克思语），美感的一大特点就是“能够从事人的享受和把自己作为人的本质力量来肯定”（马克思语）。显然，审美需要与使自己的本质力量对象化的需要有关联，要满足人的审美需要就必须使人的本质（或本质力量）对象化，必须使人的心灵、情意在对象物上得到表现。这样，人的审美需要就决定着艺术构成的途径的另外一个方面——人的本质、人的心灵的对象化。

一边是由外而内、由自然而人，对外界社会生活进行反映；一边是由内而外、由人而自然，人的本质的对象化。这种艺术构成的过程，就是艺术生产的过程。这种艺术生产过程与一般劳动生产过程是一致的。马克思早就在《资本论》中指出过：“劳动首先是人和自然之间的过程，是人以自身

的活动来引起，调整和控制人和自然之间的物质变换的过程。”①人的本质对象化和对外界社会生活进行反映，说到底，是“人以自身的活动来引起、调整和控制”的“人和自然之间的物质变换的过程”的两个方面。根据马克思关于劳动过程（艺术生产过程也是一种劳动过程）的精辟论述，我们可以这样认为，只谈“文艺是对社会生活的形象反映”的文艺理论是不全面的理论。

三、由艺术构成途径决定的艺术根本特征（或“细胞”）是意象，即意和象的统一。

人的本质的对象化必定使得艺术具有“意”的特性。为什么这样讲？“意”是含义极其宽泛的概念。意识、意思、意绪、意志、意念、情意等等，都与“意”相关联着。人的一切行为都与“意”（包括意识、潜意识等）有关。正是在这个意义上，马克思指出：“有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来。”接着，马克思又指出：“正是仅仅由于这个缘故，人是类的存在物。”紧接着，马克思还指出：“只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”②显然，意、意识（包括潜意识）最能体现人的特点、人的本质。代表人参加到艺术生产过程中去，与自然进行“物质变换”的，就是人的“意”。人的本质对象化实际上就是人的“意”的对象化。对社会生活进行反映则必定使得艺术具有“象”（形象）的特性。这是因为艺术反映社会生活是用形象来进行的。再说，艺术要给人以美感，而“美的生命在于显现（形式）”（黑格尔语）。因此，艺术与形象紧紧相联，是形象性的东西。即是说，艺术离不开形象，离不

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第201—202页。

② 马克思，《1844年经济学—哲学手稿》，第50页。

开“象”。艺术生产与一般生产一样，是人和自然的“物质变换”。人以他的“意”（意识、意念、意绪、情意等）与自然进行变换。自然则以它的“象”（形象以及与形象直接关联着的本质）与人进行变换。结果如何？人的“意”与自然的“象”的结合——“意象”的产生。这“意象”就是艺术的“细胞”，就是艺术的根本的特征。艺术的根本特征只能是由“意”和“象”两个对立面组成的矛盾统一体（马克思主义哲学早就告诉人们，任何事物的本质只能是事物内部的“特殊的矛盾”①，与本质相连的根本特征亦不例外），而不是传统观点所说的“形象”，也不是某些同志所说的“情感”。要知道，“形象”和“情感”都是“单打一”的东西，而不是矛盾统一体！

四、作为意象的展开形式的艺术形象，表现为主观和客观、倾向性和真实性的统一。

这个问题，我们的文艺理论教科书讲了又讲，就用不着进行阐发了。只指出一点，艺术形象中的主观性、倾向性与意象中的“意”相连，客观性、真实性则与“象”相连。

五、从意象、艺术形象出发的艺术的两大基本特征：情意性（或情感性）和形象性。

基本特征是由根本特征派生出来的。这是人人皆知的道理。因此，从艺术根本特征——“意象”的“意”中派生出情意性或情感性，又从“象”中派生出形象性，这就是不言而喻、不证自明的事情。

六、与艺术基本特征相连的两大类艺术产品（或艺术形象体系）：意境和典型。

---

① 参见《毛泽东选集》合订本，第283—284页。

因为艺术体裁要求的不同，也因为历史形成的原因，有那么一些作家艺术家如苏轼、顾恺之、倪云林等，侧重于对情意性或情感性的注意，强调在作品中要“贵情思而轻事实”，“逸笔草草，不求形似，略抒我胸中逸气耳”。因此，从“意”（情意）出发，在一定的形象基础上，对“意”进行渲染、“挥洒”，使之与境溶为一体，形成意境。而另外一些作家艺术家如巴尔扎克、莎士比亚等，侧重于对形象性的注意，强调要把艺术看作人生的“镜子”，要作社会历史的“书记”，因此，从“象”（形象）出发，对“象”进行集中、概括，形成有代表性的典型形象，简称典型。纵观艺术世界，一类艺术作品以“意境”取胜，一类艺术作品以“典型”取胜。这是客观存在着的事实。

七、对两大类艺术产品进行理论总结的两种艺术理论：中国的意境理论和西方的典型理论。

艺术理论是对于艺术事实的归纳、总结。中国的古典艺术“以写意为主”，以意境为重，这种事实决定着艺术意境理论的出现。刘勰、王夫之等人就是提倡意境理论的代表人物。刘勰早就强调“情者文之经”，要“为情而造文”。王夫之则强调“每论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也”。西方的古典艺术以写实为主，以典型为重，这种事实则决定着艺术典型理论的出现。别林斯基、高尔基等人就对典型问题进行了不少的论述。马克思主义经典作家也对典型理论给予了高度的重视。两种艺术理论、两类艺术产品的并存，是不容人们否定的客观事实。追根溯源，这种客观事实是由艺术的本质、根本特征、基本特征所决定的。

八、与两种艺术理论相连的两种艺术精神：浪漫主义精神和现实主义精神。

与艺术理论相连的是艺术精神。历史形成的文学艺术精神就是那么两种，一曰浪漫主义精神，二曰现实主义精神。这是人们都承认的事实。当然，也有人不认为它们是艺术精神，而是“两大基本创作方法”。提法不一，但都承认它们与一般的创作方法不同。它们是“基本的”，而不是“一般的”！我们现在要指出的是，这两种艺术精神的产生，并且成为传统，并不是偶然的。它们的产生、发展，成为未曾逆转的传统，完全是由两种艺术理论乃至艺术的根本特征、艺术的本性所决定的。由这第八点上溯，你就会一目了然！

九、为两种艺术精神所决定的两种创作主张：表现说以及表现主张，摹仿说以及再现主张。

浪漫主义精神指的是通过作品来表现作家艺术家的理想境界，抒发作家艺术家的主观感情。不管是表现理想，还是抒发感情，都是把心灵世界中的东西表现出来。据此，一些文艺理论家、作家艺术家就提出了“表现说”，并把它上升到表现主张的高度，以作为创作的原则。相反，从亚里士多德开始的许多文艺理论家自觉或不自觉地以现实主义精神为准绳，来看待和衡量文艺创作，认为应当按照社会生活的本来面目来反映、描述社会生活。在此前提下，他们提出了对自然、社会人生进行摹仿的“摹仿说”（或再现说），并使之上升到再现主张的理论高度。显然，我们非常熟悉的“表现说”、“摹仿说”、表现主张、再现主张，并不是由人们（哪怕是“大人物”、“文化巨人”）任意提出来的。把它们置于我们的序列，就可以见到它们的出现，并且有强大的生命力，是有其雄厚的客观基础、深刻的理论渊源的。

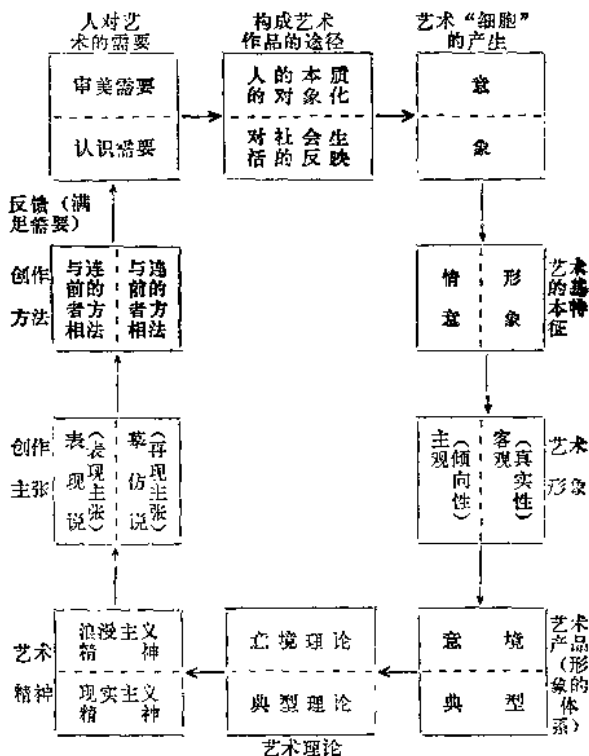
十、与两种艺术精神、两种创作主张相连的多种多样的

创作方法。

一部艺术发展史告诉我们，创作方法是多种多样的。而且，不同种类的创作方法，只要有一定的道理，有一定的根据，都会带来一定的艺术成果。古典主义方法是如此，荒诞派手法也是如此。然而，什么叫"有道理"、"有根据"？我们的理解是，在不同的程度上，与上述两种艺术精神、两种创作主张相连。古典主义、自然主义与现实主义精神是有一定的关系的（只不过它们自身有着严重的缺陷）。西方现代派范畴里有多种多样的流派和创作方法，它们"反巴尔扎克"，反现实主义传统，然而，就在这同时，它们又与浪漫主义精神有着或多或少的联系。卡夫卡的格里高尔变成大甲虫，与吴承恩的"石头"变成孙悟空，难道没有哪怕是一点点的相似？正因为与浪漫主义精神有或多或少的联系，所以，西方现代派里的某些作品还是有一定的生命力的，能为我们所借鉴的。"意识流"作为一种表现方法，则既与现实主义精神相连（通过"自由联想"，把见过的现实生活场面、人物反映出来），又与浪漫主义精神相连（同样通过"自由联想"，把自己的理想、情感、幻梦表现出来）。正因为如此，王蒙同志运用"意识流"方法创作出了令人赞赏的文学珍品。……总之，能带来艺术成果的创作方法，不管它以什么样的面目出现，都与两种艺术精神、两种创作主张及其产生根源相连。

我们从"人对艺术的需要"这一"艺术的缘起"出发，对艺术世界内部的若干现象作了一番粗略的考察。虽然是粗略的考察，其结果也使我们感到惊异：**艺术，原来是如此完整的一个自然系统！**（如下图）

艺术系统（每一层次都是对立的统一）



这个完整的艺术系统，全面地体现了一般系统论的基本原则。

一、从整体性的原则来看。

从艺术的缘起到艺术创作方法的构成，这是一个经过十个主要环节的大整体。这个大整体与目的性有关。什么目的？人对艺术产品的需要，或者说，艺术产品的造成。组成这个艺术系统的每一个部分，都与艺术产品的造成这个目的

有关。艺术构成的途径、艺术的根本特征、艺术的基本特征，艺术创作主张，乃至艺术创作方法，都与艺术品的造成紧紧相联。作为艺术系统的组成元素，从人对艺术的需要，一直到创作方法，十个部分，没有一个部分可以缺少。如此这般，不是充分地体现出系统论的整体性原则吗？

二、从相互联系的原则来看。

从艺术的缘起到创作方法的得出，历经十个环节。这十个环节，用系统论的术语来讲，就是十个层次。这十个层次是相互联系、相互制约着的。“人对艺术的需要”决定着艺术构成的途径，艺术构成的途径又决定着艺术根本特征的成分，如此类推，一层决定一层，这是难得见到的典型的相互联系样式。

三、从有机性或有序性的原则来看。

有机性或有序性原则是一般系统论的核心成分之一。冯．贝塔朗菲是从理论生物学的研究出发，经过一番努力而创立系统论的。生物界的有机性或有序性原则被带进系统论，就不是什么偶然的事情。认识到这一点，你就可以拿艺术系统与生物进化系统相比较，或者与消化系统、呼吸系统相比较，通过比较，你就可以断定：艺术系统的有机性、有序性，不亚于任何一个生物学意义上的系统。事实就是这样，艺术系统中的每一个层次，都是客观存在着的子系统，每一个子系统又有它的元素，构成一级一级的有机联系。例如，第二个层次（艺术构成的途径）是艺术系统的子系统，人的本质的对象化和对社会生活的反映就是这个子系统中的元素。在这里，艺术系统——子系统——元素就是客观存在的一级一级具有鲜明条序的有机联系。艺术系统的其他层次也是如此，就不赘言了。

四、从动态原则来看。

艺术系统的十个层次，是从一个层次发展到另外一个层次，呈现出运动状态的。而从整个艺术系统来看，从人的艺术需要开始，到艺术产品的出现（创作方法的组成、采用，就意味着艺术创作过程的开始，艺术产品的即将出现），变需要、愿望为现实，这也是一个动态过程。

不仅如此，艺术系统的各个层次都是由两个对立面组成的，都是对立面的统一。这确乎有点象毛泽东同志所讲过的物质结构系统，原子核和电子、质子和中子、质子和反质子、中子和反中子，对立面的统一贯串始末。这就更进一步说明艺术系统是一种完整的典型的系统。艺术的系统性，还有什么值得怀疑的呢？

面对分析的结果，我们会有什么样的想法呢？

一、对艺术进行系统的分析，有助于正确地理解马克思、恩格斯的文艺理论思想。

从实际情况来看，马克思、恩格斯是搞"系统论"的。试结合对艺术系统的分析，谈两个问题。

第一个问题，马克思经济细胞学给我们的启发。在《资本论》的初版序中，马克思明确地指出："对资产阶级社会来说，劳动产品的商品形态或商品的价值形态，就是经济的细胞形态。"马克思从一般的资本主义经济细胞开始，通过进一步的研究，找到了资本主义的生殖细胞（资本），进而研究了资本主义生殖细胞（资本）的产生，发育成（资本主义）个体，并必然走向死亡的规律，敲响了资本主义的丧钟。马克思的从经济细胞出发的系统论方法，导致了马克思在经济学领域的巨大成功。

马克思的思想是一个严密的整体。马克思完全可以把他

在经济学领域中用过的成功的方法，运用到文艺理论领域里面，完成马克思主义文艺理论体系的构造工作。而这个马克思主义文艺理论体系，也将和马克思主义的经济理论体系一样，是建立在对艺术细胞进行分析的基础上的有机系统。然而，因为革命工作繁重，他和恩格斯都没能这么做。我们效法马克思，在文艺理论领域中，确定意象（“意”和“象”的对立面的统一）为艺术细胞，推导出艺术的主体系统。令人惊异的是，这样一来，竟然把与艺术内部规律有关的艺术现象、艺术问题，从对艺术的需要，一直到创作方法的形成，都网罗到这个艺术主体系统里面来了。这使我们想到：本文第一部分所分析过的艺术主体系统是艺术内部的真实结构。这也使我们对马克思主义文艺理论，从体例上有了更进一步的理解，因而深信：未来的马克思主义文艺理论体系，将是从艺术细胞出发的严密的系统。

第二个问题，马克思主义文艺理论是“生产论”的特殊形式，而不是“反映论”的特殊形式。马克思主义创始人破天荒地把艺术看成是一种生产劳动。因此，马克思主义文艺理论是“生产论”范畴的东西。马、恩是从生产劳动的角度来看待文学艺术的。然而，我们的同志却不是这么做的，他们只是从“反映论”角度看文艺，把文艺说成只是社会生活的反映。我们认为，这是不全面的。因为马克思认为劳动过程是“人和自然之间的物质变换”。所谓“变换”，就是双方都要“拿出”东西来“变”来“换”。不仅自然要拿“出”东西给人（社会生活反映到人的头脑里），而且，人也要“拿出”东西给自然（人的本质对象化），这才叫“生产”。只要自然“拿出”东西给人，只把社会生活反映到人们头脑中去，这不叫“生产”。我们对艺术主体系统进行分析时，

就发觉由人的需要所决定的艺术构成途径不是一条（社会生活的反映），而是两条的结合（人的本质对象化加上对社会生活的反映）。由此导出的艺术主体系统，足以概括、说明十个层次的艺术问题。显然，对艺术系统的分析，有助于对马克思主义文艺理论的“生产论”观点的理解。

二、科学的文艺理论体系的建立，必须要有系统论的帮助。

许多文艺理论工作者都认为，我们采用的三本文艺理论教科书：《文学概论》（蔡仪主编）、《文学的基本原理》（以群主编）、《文学理论基础》（十四院校协作编写），有很多优点，但是，在某种程度上，仍然是苏联季靡菲耶夫《文学原理》体系的翻版。许多文艺理论工作者都认为：要建立起科学的具有我国民族特色的文艺理论体系。这种呼声越来越响亮了！

我们认为，要突破流行了几十年的季靡菲耶夫体系，要建立科学的具有我国民族特色的文艺理论体系，除了要用马克思主义观点作指导，对文艺现象进行认真、细致的研究之外，就是要用系统方法来考察文艺现象，把文艺及其派生现象当作一个系统或系统群来看待，把自然的有机的整体的面目，还给文艺！这样建立起来的文艺理论体系将是与历史一致的有机的逻辑体系，而不是人为拼凑的体系。我们对艺术系统的分析，哪怕只是粗浅的分析，也说明艺术是一个有机的整体，抛弃人为拼凑的体系，把艺术的本来面目还给艺术，这是完全可以办得到的事情。以“生产论”观点看问题，达到艺术“细胞”根本特征是意象的结论，由此出发，我们看到意境理论和典型理论都是建立在艺术根本特征基础上的艺术理论，这两种艺术理论都有其存在依据，它们之间的关系是

辩证的，是相互影响、相互制约、相互促进的。中国的艺术意境理论和西方的艺术典型理论在我们所讲的艺术系统中自然地糅在一起。这就充分说明，我国古典文论的精华部分和西方古典文论的精华部分是可以结合在一起的。这也就同时说明，建立有我国民族特色的文艺理论体系的任务是可以完成的。

（原载《当代文艺思潮》1984年第6期）

·姚全兴·

艺术创造工程初探

艺术创造工程的原理

本世纪以来，自然科学和工程技术突飞猛进，同时产生了许多新兴学科，其中一门就是现在还在发展和完善的创造学。创造学以开发和培养人类自身的创造力为宗旨，它专门研究和寻求具有新价值的创造性构想及其具体的过程和方法。创造学不仅可以有效地提高科学创造力，而且可以有效地提高艺术创造力，因为创造学的许多原理和方法都适用于艺术创造。创造学包括三个领域：创造科学、创造性科学和创造工程。根据创造科学，可以研究艺术创造活动和创造过程，揭示艺术创造的规律；根据创造性科学，可以研究人的创造性，应用于培养和开发人才；根据创造工程，研究创造方法，直接应用于艺术创造活动。本文只限于探索艺术创造工程问题。

创造工程和创造学的一个分支——创造心理学有密切的关系。创造心理学以心理学为基础，综合了文化学、社会

学、教育学和生理学等学科中有关创造性的知识，形成一门新兴的综合性行为科学。创造工程又在创造心理学的基础上，总结和产生新构想的过程和方法，并探索认识、人格与环境因素对创造过程和发挥创造性的影响。创造工程的工程是指为发现和发明提供决策、计划、方案、方法和工作程序，以最佳地完成发现或发明。

创造工程是有一定的科学根据的。当代许多科学家、科学哲学家如库恩、普利高津、钱学森、谈家桢等认为现代科学正在倾向于揭示生命科学和人体科学的秘密。他们指出，人身上还存在着许多未被认识和开发的潜能，而一旦认识和开发了这些宝贵的潜能，人类的自然科学、社会科学及至文学艺术都将得到空前的发展。1981年诺贝尔生理学医学奖获得者，美国加州神经生理学家罗杰·斯佩里的新发现，就对文学艺术的发展有很大的启示。他的裂脑研究，成功地揭示了一向被称为劣势半球的右脑，具有空间、形象、想象、整体性等方面的特殊功能，并伴有强烈的个人意识和社会意识。我们如果引用这个新发现于艺术创造中，有意识地开发右脑功能，不是可以使艺术创造的思维和能力提高到一个新的层次吗？创造工程的一个重点就是放在右脑开发上，以改造人的思维习惯，提高创造活动的效率，这应该引起美学家和艺术工作者高度的重视。

艺术创造工程的根本目的是什么呢？从前人们往往把科学创造看作科学天才的创造，认为只有科学天才才能创造科学的奇迹。从前人们也往往把艺术创造看作是艺术天才的创造，认为只有艺术天才才能戴上艺术的桂冠。因此，长期以来，人们崇拜的、人们赞赏的只是艺术创造的理论和成果。例如人们崇拜李白的诗，人们赞赏罗丹的雕塑及其艺术论在

一部精采纷呈的艺术史上，记载的也大都是艺术家的理论和成果，没有或很少记录艺术家进行创造活动的具体的思维过程及其方法。但是从创造工程的角度看，艺术的长河中百舸争流，最先到达终点的"天才"，只是在创造过程中发挥了更大的创造力，他在创造意识和运用方法上高人一筹。李白、罗丹是这样，鲁迅、托尔斯泰也是这样。艺术创造工程的根本目的就是通过对历史上和现实中的艺术创造过程的研究，来寻找出模拟创造的思维和方法，使人们原来认为神秘莫测的艺术创造构想，最终也可成为一个普通人所有的构想。这样，一个普通人也能够成为艺术家，以此来极大地促进和提高艺术创造的效率。简言之，艺术创造工程是一门化神秘为平凡，研究艺术创造的思维过程及其方法的学问。它不研究贝多芬的第九交响乐，而是研究第九交响乐怎样从贝多芬的头脑中脱颖而出。艺术创造工程学重视产生第九交响乐的思维过程远甚于第九交响乐本身，这是因为研究第九交响乐只能使你赶上贝多芬，而研究产生第九交响乐的创造性思维活动，能使你超越贝多芬。

为此，艺术创造工程学一方面高度评价艺术创造力，另一方面认为艺术创造力如同人的其他行为和能力一样，可以通过学习和训练而得到开发，获得提高，并由此产生各种瑰丽奇旎的创造性设想。所谓艺术创造力，指的是在前人艺术的批判和继承的基础上，进一步要求艺术创新的能力、产生艺术创造的能力，以及在艺术创新过程中发挥创造性思维、运用创造性方法的能力。现代遗传学、生理学、心理学的研究表明，人们的科学创造力和艺术创造力都有一定的遗传因素，但没有太大的差异。人们在科学创造力和艺术创造力方面的差异，主要是由人们后天的文化修养、生活环境的不同

而产生的。正因为如此，艺术创造工程学重视人的知识和勤奋，更重视在知识和勤奋的基础上产生的艺术创造力。没有艺术创造力，即使学富五车、废寝忘食，也不能摘取艺术皇冠上的明珠。

为了开发人们的艺术创造力，艺术创造工程根据创造学的原理，对艺术家的创造性思维及其方法，进行了创造性的总结和集中。它研究和提供的艺术创造思维、创造技法，不仅是艺术学徒开启艺术殿堂大门的金钥匙，而且是改进艺术家的思维及其方法的良好工具。下面，就从这两个方面作进一步的探索。

艺术的创造思维

一、扩散思维和集中思维

扩散思维指为达到某一确定的目的而设想出有的或尽可能多的可能性.这种思维在艺术创造中十分普遍.例如在小说和戏剧创作中，针对创作要求，设想出各种方案，其中包括人物的各种刻划方法，情境的各种描写手段，情节的各种结构，各种开关和各种结局，等等。又如在绘画创作中，可以针对题材，设想出各种方案，其中包括人物的各种造型，线条的各种变化，构图的各种形式，色彩的各种设想，等等。这种艺术思维的扩散，不仅可以思路活跃，浮想联翩，更重要的可以把握各种有利因素，以便获得思维的最佳效果，在一旦决定了那一种方案着手表现后无遗珠之憾。古代诗话中讲到贾岛做《题李凝幽居》诗时，“‘推’字与‘敲’字未定，神游象外,不知回避”,就是艺术思维的扩散现象。韩愈当时“立马久之”，也在扩散思维，之后才有“敲字佳”的

意见。扩散思维在艺术创造中又往往呈一种断而又续的连续性现象，例如托尔斯泰在塑造《复活》中饱经风霜的玛丝洛娃的形象时，一次次的修改都感到不恰当，不满意。当他最后决定了玛丝洛娃的形象时，已经修改了二十次之多。可见托尔斯泰创作时扩散思维是十分活跃的，这也是他的作品具有艺术魅力的奥秘。

集中思维是搜集情报信息，并按既定目标和一定顺序综合集中。它对扩散思维获得的各种可能性进行比较，作出选择，集中为使问题得到解决的某一可能性。艺术创造时，只有在扩散思维的基础上进行集中思维，才能使艺术形象"更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性。"中国的画家和诗人非常讲求艺术形象的集中提炼。石涛"搜尽奇峰打草稿"，是为了"山川与予神遇而迹化"。同样，杜甫"新诗改罢自长吟"，是为了"语不惊人死不休"。前者的"打草稿"和后者的"自长吟"，都是从扩散思维趋向集中思维的表现。当然，这两种思维不是一次性完成的，往往是扩散——集中——再扩散——再集中，经过多次循环反复，才达到一定的艺术境界。

二、统摄思维

艺术创造的思维固然是逐步形成和发展的，但也只有从总体上把握了思维的全过程，才能使思维循着艺术规律前进。否则思维纷繁，杂乱无章，会使作品瘫痪得如一盘散沙。

统摄思维的特点是通过概括手段，抓住各个环节。例如"风格"这个抽象概念，概括了艺术家的创作个性、思想素养、独特的艺术语言和艺术手法，对事物特殊的洞察力，等等。一个艺术家如果能够对"风格"这个内涵丰富、概括力

很强的概念有充分的认识，就应该在艺术实践中努力形成自己的风格。统摄思维在艺术的典型化过程中特别起作用。艺术家在创作时，只有通过统摄思维，才能把握人物、环境、情节的整体性和一致性，做到寓变化于统一，形成以人为主体的典型人物、典型环境、典型情节。鲁迅曾说，《阿Q正传》是要写出“一个现代的我们国人的魂灵”。正是在这个统摄思维下，阿Q成为一个著名的极为成功的艺术典型。在他身上，既有独特的个性，又有旧中国农民的一般性。统摄，是科学家、军事家的能力，也是艺术家赖以掌握艺术的总体构思的能力。艺术家没有这种能力，就不能高屋建瓴、登泰山而小天下，作品的内容和形式必然支离破碎、貌合神离，谈不上融会贯通、浑然一体了。

三、侧向思维

侧向思维是象眼睛的侧视能力那样，利用“局外”信息来解决问题或产生新构想的思维。这种思维在艺术创造中起着重要的作用，因而为艺术家所珍视。

庄子曾生动地描写文惠君看了庖丁解牛的绝技，听了庖丁的一番解牛之道后说：“善哉，吾闻庖丁之言，得养生焉。”解牛与养生看来风马牛不相及，然而通过侧向思维，可以看到其中体现着“技”与“道”的哲理。同样，张旭见公孙大娘剑器舞而悟笔法，吴道子画画时请裴将军舞剑以助壮气，也是侧向思维发挥了创造性的设想。侧向思维不仅会在人与人之间产生，而且会在人与物、人与自然间产生。这也就是说，人们可以从客观世界的一切领域中产生顿悟，获得灵感，提高科学的或艺术的创造成功的机会。韩愈在《送高闲上人序》里说张旭“观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，

天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”人们有时往往抱怨艺术灵感之不可得，但就是不想发挥侧向思维的作用。这一方面恐怕是他们不懂得侧向思维的作用，更主要的恐怕是他们缺乏对艺术执着的追求。因为只有对艺术目标坚定不移地努力创造，才能形成灵感的潜意识——悬念，或心理学上称做的“优势灶”。在这样的条件下，侧向思维才能产生，发挥其创造性的功能。

四、直觉思维

直觉思维又称灵感思维，指“机灵的推测，丰富的假设和大胆迅速作出试验性结论”[①]，又指“对情况的一种突如其来的颖悟或理解，也是人们在不自觉地想着某一问题时，虽不一定却常常跃入意识的一种使问题得到澄清的思想”。[②]

直觉思维并不神秘，它是科学家、艺术家、工人、农民、战士、学生等认识过程中普遍的、突发性的“顿悟”状态。在艺术创造中，充满了种种灵感、直觉等非自觉性、非逻辑形式的现象。这现象和美感很有关系，而“美感的一个基本特征，是它的直觉性。”[③]美感直觉往往是艺术创造的导火线，也是艺术的直觉思维开始活跃的现象。艺术的思维看来是非理智的，却潜伏着理智的逻辑基础，它是艺术家长期自觉的经验积累的必然结果，是经过一定的教育过程形成的心理特征。青年郭沫若说：“我想诗人的心境譬如一湾澄清的海水……一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万类

---

① 布鲁纳：《教育过程》，上海教育出版社1973年版，第8页。

② 贝弗里奇：《科学研究的艺术》，科学出版社1979年版，第72页。

③ 李泽厚：《美学论集》，上海文艺出版社1980年版，第273页。

的印象都活动在里面。这风便是所谓直觉，灵感”。①《女神》中的诗，大都是郭沫若直觉思维的结果，而郭沫若的直觉思维又是他美感修养的结果。他提出美化感情的方法：“（一）在自然中活动；（二）在社会中活动；（三）美觉（按：指艺术）的涵养；（四）哲理的研究；都是必要的条件。”②应该说，这也是形成直觉思维的必要条件。

五、形象思维

用通过感性认识获得的表象进行的思维活动叫形象思维。科学创造和艺术创造都需要创造性的形象思维。创造性的形象思维和一般的形象思维的区别，在于它不是被动地复现表象，而是象电影蒙太奇那样，把表象重新排列组合，创造出新的形象。

艺术创造工程和科学创造工程一样，从客观事物出发，研究事物的形态和事物之间的联系，并从中产生新的构想。由于艺术主要是通过形象来表现的，能不能通过新的构想，把头脑中的表象改造成为新的形象，就成为衡量艺术家的才能标准之一。据美国神经生理学家斯佩里的研究，形象思维是右脑的一种基本功能。但是长期以来，相对一向被称为优势半球的左脑的抽象思维功能说来，右脑是受压抑的，也就是说，没有充分发挥其功能作用。正因为这样，艺术家比一般人更应该积极地形象思维，尽可能地开发右脑的潜能。也只有这样，艺术家创作出的作品才符合艺术的特点，不致于味同嚼蜡。

六、非具象思维

非具象思维不同于概念的、推理的抽象思维或逻辑思

① 郭沫若：《论诗三札》，《沫若文集》（十），第206页。

② 《三叶集》，亚东图书馆1920年版，第49页。

维，非具象不同于一般意义的抽象。艺术创造中的非具象思维也具有具体的感性特点，但又不同于艺术的形象思维，它强调的和表现的主要是艺术的抽象因素。

在诗歌、音乐、绘画等艺术创造中，艺术家往往舍弃了具体物象的某些次要形态，不拘泥于具象，不追求形似，而从具象中概括、提炼出某种情态、意趣，从而创造出的艺术形象能够象齐白石所说的那样“妙在似与不似之间”，更体现出客观事物的内在本质或精神面貌。这就是非具象思维的活动和特殊作用。一个真正的艺术家既能够形象思维，又能够非具象思维，在创造中达到形象因素和抽象因素的高度统一，使作品具有艺术的魅力。必须指出，非具象思维不仅和抽象思维不同，和现代派的某些“古怪”思维也不同。前者符合艺术创造规律，而后者则是违背艺术创造规律，也是同艺术创造工程的原理相悖的。

七、思维过程

创造性思维的活动有一定的过程。艺术创造时的思维如果能循着这个过程进行，将有利于产生新的构想，有利于作品的完成。

艺术创造和科学创造一样，基本上有这样四个阶段：（一）准备阶段。准备必要的知识资料，集中以往的经验，筹集创作素材，特别是深入生活，对现实中丰富生动的感性材料有充分的认识。创作前的准备，影响整个创作过程的进展，也是作品成败得失的关键。（二）酝酿阶段。对创作对象作周密的思考，选择题材，发掘主题，运用创造性想象，以逐步形成艺术形象的胚胎。在这个阶段，可以暂停思考（形象思维、非具象思维等），从事其他活动，而思路似断未断，会时常出现脑际，或转为潜意识，以待思考成熟的时

机。（三）豁朗（启发）阶段。由于长时间的思考，会在一定时候产生豁然开朗的感觉，这也就是灵感的涌现。这个阶段又会产生一种原型启发，借助其他类似的事物促成构思的成熟。例如托尔斯泰看到被车轮碾过仍然活着的牛蒡花，激发了创作《哈泽•穆拉特》中高加索英雄人物的念头。又如托尔斯泰在《安娜•卡列尼娜》中写到一个肖像画家画不好一个人的怒容，他想起以前有一幅类似的画，把那幅画找来后，从污迹斑驳的形象中得到启发，喃喃自语："对啦！对啦！"终于使他要表现的怒容，形诸笔端。（四）验证阶段。作品完稿后，要反复修改，甚至推翻重来，提出更好的创作方案，直到最后达到创作目的。由此可见，艺术的思维过程是有着一定的规律性可循的，这个过程，是艺术的创造思维发展的过程，也是艺术创造力表现的过程。

艺术的创造技法

一、智力激励法

智力激励法为美国创造工程学家奥斯本所首创。它是一种集体性的扩散思维方法，主要是利用集体（十人以下）的思考，使思想互相激励，发生连锁反应，以引导出创造性的结论。其原则是让集体思想自由奔放，愈新奇愈好，不要太早下判断性的结论，讨论要集中目标，最后整理各种意见，提炼出最有价值的创见。

在戏剧、电影、音乐、舞蹈等大型的艺术创造中，智力激励法是很有用处的。它可以集思广益，博采众长，发挥集体的创造设想，也有助于形成一个目标一致、共同努力的艺术集体。创造学重视个性和个人的创造，也重视集体的创

造，而且认为集体创造是现代科学和现代艺术创造的一个重要特点。因此，作为大型艺术活动的导演、指挥应该放手发动群众，利用智力激励法达到群策群力的目的。

二、综摄法

综摄法是一种旨在开发人的潜在创造力的技法。它通过已知的东西作媒介，将毫无关连的、不相同的知识要素结合起来，来打开未知世界的大门，引起人们的创造欲望，使潜在的创造力得以发挥。

综摄法有两项基本原则：（一）异质同化。新的发明大都是现在没有的东西，人们对它是不熟悉的；然而，人们非常熟悉现在的东西。在创造发明不熟悉的新东西的时候，可以借用现有的知识来进行分析研究，启发出新的设想来。例如郭沫若的《女神》诞生以前，中国现代文坛上没有这样狂飙式的豪放诗篇。那末郭沫若是怎样创造出来的呢？他曾在《我的作诗的经过》一文中说："惠特曼的那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的狂飙突起的精神十分合拍，我是彻底地为他那雄浑的豪放的宏朗的调子所动荡了"。他的《凤凰涅槃》、《天狗》等诗就有惠特曼那种雄浑的豪放的宏朗的调子。郭沫若就是在惠特曼的基础上形成了自己独特的形式和风格。（二）同质异化。对现有的各种发明，运用新的知识或从新的角度来观察、分析和处理，启迪出新的创造性设想。例如把小说改编成电影、戏剧、舞蹈、绘画，就从一种艺术形式变成另一种艺术形式。成功的改编也是创造。根据古典小说《西游记》改编的动画片《大闹天宫》，无论是人物造型、构图、色彩、节奏，都具有动画片的特点，而且富有中国动画片的艺术特色。这是因为创作者不仅采用了中国传统艺术表现手法，而且采用了漫画的表现手

法，使动画片夸张地刻划人物、处理情节，比小说更为生动有趣。

在具体实施上述两项原则时，采用三种类比手法：

1．拟人类比。进行创造活动时，把创造对象加以“拟人化”。例如童话、寓言、小说等文学创作和音乐、绘画等创作中常常采用拟人化的手段。

2．直接类比。从自然界或者已有的成果中寻找与创造对象相类似的东西。直接类比可以比凭空想象设计一个形象容易获得成功。

3．象征类比。象征是一种用具体事物表示某种抽象概念或思想感情的表现手法。在创造性活动中，人们赋予创造对象以一定的象征性，使它们具有独特的风格。

三、模仿法

模仿在创造中作用很大。日本物理哲学研究所所长薮内宪雄把人的创造活动分为两个阶段：一是依赖于模仿，称为模仿创造阶段；二是在模仿的前提下进行再创造，称为后期创造阶段。创造学家认为，创造是从模仿开始，然后再进入独创的。

艺术学徒大都是从模仿进入独创。不仅艺术学徒要模仿，成熟的艺术家有时也要模仿，当然后一种和前一种模仿有质的区别。

四、联想法

由一事物的形象、语词或动作想到另一事物的形象、语词或动作，叫做联想。联想的生理心理机制是客观事物的联系反映在脑中，形成相应的暂时的神经联系，以后一些事物的重现会使人想起另一些有关的事物。联想主要分对比、接近、相似三种，例如山——河是对比联想，河——鱼是接近

联想，鱼——虾是相似联想。

音乐语言、舞蹈语言、绘画语言、建筑语言，都离不开联想，因为凡是艺术都要表达思想感情，而思想感情的一个有效表达方法就是联想。

五、列举法

列举法有两种：列举事物缺点的缺点列举法和列举人们希望的希望点列举法。

在艺术创造中，列举法运用很广泛。缺点列举法是一种被动型的创造技法，因为用它提出的改进设想不离开原事物的原型。希望点列举法则是从发明者的意愿、希望、理想或要求提出新的设想，它不受原事物的束缚，因此是一种积极的主动型的创造技法。

六、游戏法

游戏法是开发儿童的艺术创造力的创造技法。它根据儿童爱好游戏的心理特点，通过游戏使儿童接近艺术，爱好艺术和创造艺术，这也就是寓艺术于游戏。①游戏法是培养儿童艺术人才的有效方法。

以上主要是探索了艺术创造工程的原理，并以此探索了艺术的创造思维和创造技法。艺术创造工程是创造学的创造工程在艺术领域中的引用和发挥。创造工程的内容是很丰富的，以上引用和发挥的不过是创造工程的一部分内容。②我们衷心希望艺术创造工程能够引起美学界和艺术界的重视，让它为社会主义的文艺事业发挥巨大的作用。

（原载《当代文艺思潮》1984年第4期）

① 参见拙作：《试论儿童艺术创造力》，《文艺研究》1983年第6期，第76页。

② 本文参考了近两年来发表在《科学画报》上的许立言的《创造技法100种选载》。

·烁　石·

艺术信息学概论

人类，生活在信息的汪洋大海中。八十年代，被称作是“信息爆炸”的时代。世界“由物质和能量组成”的古典概念已经被“物质、能量和信息共同组成”的新概念所取代。信息科学，作为一门新兴的边缘学科，正日益深入地渗透到人们生活的各个领域中，艺术领域当然也不例外。当前的文艺界，作品大量涌现，新苗破土而出，群芳竞妍争艳，艺术已成为人类生活中不可缺少的重要因素，艺术研究也随之不断深入，考察一下艺术作品产生的全过程，我们就会发现：它是以信息作为传播媒介的，没有信息也就没有艺术。这样，信息科学和艺术就通过信息而紧密地联系在一起了。利用信息科学的方法对艺术作品的产生、存贮、传输、接收等过程进行系统的研究，就是艺术信息学的任务。艺术信息学是把信息科学移植到艺术领域进行艺术研究的边缘学科。通过对它的研究，可以从信息科学的角度，对艺术信息的流动过程进行系统的分析，对艺术作品的优劣进行评价。本文对艺术信息学进行初步的探索，试图起抛砖引玉的作用，以便吸引更多的艺术研究工作者和信息科学工作者共同进行这一学科

的研究，为我国的艺术研究创出一条新路子来。

一、信息科学是研究艺术的重要工具

信息科学是哲学、生物学、人类学、数学、物理学、信息论、控制论、人工智能、电子科学以及计算机科学互相渗透的产物。它的基本研究对象是信息，研究的主要内容是信息的获得、传递、存贮、变换、处理、利用和控制的一般规律。而艺术则是通过塑造形象，具体地反映社会生活，表达作者的思想感情。它通过艺术家和欣赏者之间互相交流信息来完成这一过程。

艺术和信息是联系在一起的。我们知道，在人类出现的最初期，社会分工还未形成。人们为了生存的需要，必须进行劳动。劳动的发展使互相帮助和联系增多，使每个人都感到了它的好处，产生了交流思想的必要。这样，信息交换就在劳动中产生了。起初是手势、动作、表情等，后来出现了语言。"语言是思想的直接现实，"①也是信息的物质载体。它包括外部语言、内部语言、有声语言、文字、图象语言和身体语言。这些语言中所包含的信息不仅是未来的意识形态体系——宗教、哲学、艺术、美学等体系的萌芽，而且还包含着未来自然科学的萌芽。

随着生产力的不断发展，社会分工导致了意识形态成为社会意识中占优势和十分活跃的方面，各社会成员之间、各阶级之间的道德关系带上了对抗的性质。新的社会和生活道德准则使得信息的交换量日益剧增，产生了财产、家庭、政

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第525页。

治的法律准则，意识形态观点从理论上逐渐被系统化，分化为若干部门。这样，艺术就应运而生了，并以其独有的方式和特点，不断地向前发展。可以看出，“思想、观念、意识的生产最初是直接与人的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的”。①

虽然艺术发展过程中，充满着信息这种物质形态，可由于科学水平的限制，信息科学却没有得到相应的发展。随着社会科学和自然科学的不断进步，一些学科中的某些课题产生了重大突破，象上面说的哲学、人类学、生物学、数学、物理学等。但是，从总的方面说来，这时的研究，仅仅局限于科学的某个特殊领域，并未对各学科间的相互联系和共同特征进行系统地研究。事实上，世界上在我们周围一切相结合的事物构成相互联系的整体，都应看成是系统。直到1948年，美国科学家仙农（Shannon）和维纳（Wiener）创立信息论（包括控制论)后，信息科学才有了得以生存和发展的必要条件。70年代后，仙农的信息理论已越过通信领域而广泛地渗入到其它学科中。这些学科的特点是研究复杂系统、大系统或超大系统，如航天、人脑、社会经济、智能等〔各种复杂的大系统〕，艺术也当然地被看成这样一个复杂系统。这些系统不仅结构与功能复杂，涉及大量的参数与变量，而且具有不清晰性，即模糊性，因而，人们必须考虑信息的产生和使用，从而涉及信息所包含的意义、接受信息有效性等一系列问题。这使得信息科学引起了人们的普遍注意和重视，投入这方面研究的人力和物力愈来愈多，研究工作也不断深入。由于人工智能和计算机的应用，使得信息科学的应用变得更加

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第29页。

广阔，应用范围几乎扩展到自然科学和社会科学（包括艺术）的一切领域，这究竟会对这些领域的研究起多大的效果，目前尚难预料。但毫无疑问，其影响是巨大的。

从艺术和信息科学各自的发展过程，我们看出：艺术是从信息交流中起源的，信息是人类认识世界、改造世界的知识源泉。艺术的发展速度，在一定程度上取决于人们对信息利用的水平，没有信息便没有艺术。艺术信息学之所以没有出现，完全是受生产力的发展水平的限制，由于二者发展的不一致性造成的，随着科学和艺术的不断前进，用信息科学研究艺术是必然的。

用辩证唯物主义的世界观和方法论来考察二者的结合，也有其逻辑必然性。自然界和人类社会中，一切事物都是相互联系、发展变化的。这些事物组成了一个个"系统"，世界也就是由这样一些表现形式各异的系统组成的，也即世界上的一切事物都具有系统性。艺术领域也是这样一个系统。系统方法是信息科学的基本研究方法，它运用联系变化的观点和整体与部分的辩证统一的思想，在系统的相互作用中揭示被研究对象的本质及其规律，从而指导人们的认识和实践。信息科学的特点，决定了它可以使反映、认识、形象这样一些哲学和艺术范畴具体化，不仅能揭示其质的特点，也能揭示其量的特点。

信息科学向艺术领域的移植也是由艺术的特点决定的。艺术借助于某种物质手段和符号把生活的社会特征再现出来，以表达对于这种社会的思想上、感情上的理解与评价。处于社会生产关系中的艺术家，总是把自己的思想变成为他人可接受的信息，表达其对人们之间的某种社会关系的倾向性，即做出肯定或否定的判断。艺术的认识对象，是以某种

方式与人们的社会生活相关联的某种东西，是在意识形态方面使人感兴趣的东西。艺术的认识对象决定了艺术家在创作前，必然要对生活具有很深的感受，并由此产生创作的欲望，经过大脑的加工，即艺术加工后，把这些"感受"变成作品，并借助于某种方式把它传送给欣赏者。反过来，作品会影响欣赏者的行为，使生活中不断出现新的素材。这就是艺术作品形成和运动的简单过程。我们完全可以把它看成是一个闭环系统，在此系统中流动的因素就是信息。

信息是事物的不确定性。对于信息接受者来说，原是有疑问或是不知道的东西，经过某种方式解除了它，我们就说他获得了信息。例如：某作家写一部小说，对于读者来说，小说的内容、结构、技巧等因素是预先未知的。而读者读过这部小说后，上面的不确定性就消除了，即从这部小说中获得了信息。通常所说的"信息量"就是这种不确定性的东西的数量。从这种意义上讲，艺术的本质就是信息的流动，艺术创造就是为人们提供有价值的信息。

由于信息科学是一门综合学科，它不是以自然界和社会中的某种特定的物质结构以及运动形式作为研究对象，而是把事物的共同属性及普遍联系的某一特点的共同方面（信息流动）加以研究，把它的研究对象伸展到客观世界的一切领域中。同时由于艺术所具有的特点，为信息科学的移植提供了必要的条件，造成了适于其生长的肥沃土壤。

信息科学到艺术领域的移植，既符合自然界和社会的运动形式，又符合人类认识的发展规律，包括科学的方法论，是理论与实践相结合的产物。信息科学研究的物质形态中，包括着艺术创作的某些形态，象艺术信息的流动模型等，这是实现二者结合的必要条件。同时，它是建立在科学技术发展

到一定程度的基础之上的。列宁说过："从来造成困难的总是思维，因为思维把一个对象的实际联结在一起的各个环节彼此分开来考察。如果不把不间断的东西割断，不使活生生的东西简单化、粗糙化，不加以割碎，不使之僵化，那么我们就不能想象、表达、测量、描述运动。思维对运动的描述，总是粗糙化、僵化。……不仅对运动是这样，而且对任何概念也都是这样"。①在这里我们把思维理解成信息的流动和处理，而"简单"、"粗糙"、"割碎"、"僵化"的过程，就是系统模型的建立过程。思维在人类社会中是普遍存在的，思维要求把一个系统划分出由某种媒介相联系的不同部分。这些不同的部分，在古典研究方法中，被看成是孤立的，并试图直接由这些部分的性质来导出整个系统的性质，而不考虑这些部分间的相互作用。事实告诉我们，这是非常不全面的。

科学的发展必然会导致这样一些系统的研究，这些系统在其各组成部分之间或系统与外界环境间有很强的相互联系和作用，而系统的一些固有性质与个别系统的特殊性无关。也就意味着按传统学科的分类，则这些性质适用于特性不同的系统。信息科学就是研究这类系统的典型学科。系统之间的相似性成为信息科学研究社会和自然界中现象的科学方法的基础。在系统科学（包括信息科学）出现以前，人们并未注意到不同领域中具有某些共同属性的东西，可以把它们抽象出来加以系统地研究。这样，即使艺术领域中存在着这种系统模型，由于人们缺少研究它的有力工具，使得它并不为人们所重视。信息科学的出现，把在功能、信息、系统性等方面具有的共同特征抽象出来，建立起了一套系统的、简化了

① 《列宁全集》第38卷，第285页。

的、粗糙化了的模型。人们对此模型进行研究，试图正确地反映其间的思维活动关系，并做出定质、定量的分析。因而，艺术信息流动的物理模型的建立是由信息科学所规定的，它是艺术信息学不可缺少的组成部分。

可以看出：目前，把信息科学移植到艺术领域进行艺术研究，条件业已成熟，信息科学的发展使之具备了充分必要的条件。艺术信息学的出现决不是偶然的，它是历史发展的必然产物。随着人类认识水平的不断提高，艺术信息学必将得到越来越多的人的重视，并且以独具的特点向前发展。

实践证明，信息科学应用到其它学科中，会对这门学科的研究产生积极的影响，有时甚至会带来巨大的进展。当前科学研究的一大特点就是各学科间的相互渗透，一门学科的突破会导致其它学科的突破。这方面已经有了许多成功的经验和方法。例如：化学与生物学的结合形成了化学仿生学；信息科学移植到社会经济的领域中，产生了经济信息学；控制论与生物学的结合，形成了控制仿生学；艺术与经济学的结合形成了艺术经济学，等等。人们在文学艺术领域中，用计算机进行不同语言的互译；用计算机分析一些文艺作品，并以此鉴定作者的真伪；用控制论成功地解释了中国封建社会的特点……在边缘学科层出不穷的今天，这类例子比比皆是。以上学科的出现，其原因基本上和艺术信息学类似。当然，也各自有其特殊性。因而，艺术信息学的出现在理论上和实践上都是必然的。实际上，它已经引起了国内外不少信息科学研究工作者和艺术研究工作者的重视，并正在这一领域进行广泛深入的探讨，取得了初步的成果。

当然，把信息科学与艺术相结合来构成一门研究艺术的新学科，还有许多不成熟的东西，艺术信息学目前还处于萌

芽阶段。对这一学科的研究，在很大程度上取决于信息科学的研究成果。由于艺术作品中大部分事物的信息的界限是模糊的，如高与矮、胖与瘦、好与坏……，这类事物间并无明确的界限；每部作品中所涉及的人或事物的行为、动作等因素，都具有一定的和多种的含意，等等。当前信息科学的研究成果还不能给出确切的、定量的描述，得到定量的结果。但是，我们应该看到，“这一时刻将会到来——也许非常遥远——在自然科学的基础上发展起来的数学分析，将用巨大的公式和方程来把所有由脑所达到的平衡包括在内，最终也将把脑本身包括在内”。①预计人们在对模糊信息的研究取得重大进展时，将给艺术信息学带来革命性的突破，因此，艺术信息学的前景是广阔的。

从信息科学和艺术的发展过程、它们各自的特点及其研究方法可以看出，信息科学和艺术在各自发展的过程中具有相互联系、相互统一的关系：艺术随生产力水平的提高而产生，并且作为意识形态领域中的一个重要部门，不断反作用于生产力，也作用于包括信息科学在内的科学领域内。由于二者研究对象的特点、研究方法上的某些共性，使得它们必然地联系起来，成为艺术研究的新工具。这是符合马克思主义的世界观和方法论的。

把信息科学移植到艺术领域，对艺术研究具有重要意义，它将有力地推动艺术研究工作。通过对艺术信息流动模型的分析和研究，我们可以系统地、全面地考察艺术信息流动的全过程，清楚地看到系统中不同部分的作用，以及定

① 巴甫洛夫：《自然科学和脑——在莫斯科召开的第十二届博物学家和医师大会上的演说》，1909年12月28日。引自列尔涅尔著《控制论基础》，第284页。

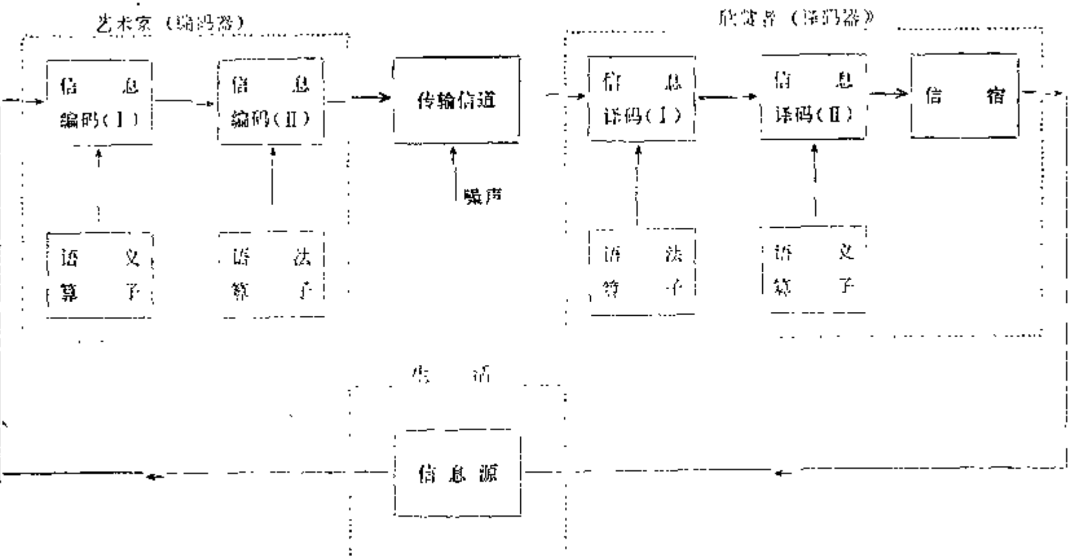
性、定量的结果。它可以从另一个侧面对艺术作品做出客观的评价，从信息科学的角度指出艺术创作应遵循的规律。相信随着艺术信息学的不断发展，它将成为未来艺术研究百花园中一朵绚丽的鲜花。

二、用信息科学研究艺术

艺术创作和欣赏的过程，也就是信息传递的过程，即通信过程。通信系统是信息科学研究的最重要的对象之一。由于通信理论在信息科学中发展得相对成熟一些，因而，我们的分析就从通信系统开始。由于艺术属于意识形态的范畴，它的形式是多种多样的。为了能用一般的信息科学方法讨论艺术通信系统，首先应建立起信息流动的物理模型（见图1）。可以看出，它是一个闭环反馈系统，由四大部分组成，即信息源、编码器、译码器和信宿及传输信道。

在解释这一模型之前，有必要把“信息”、“消息”和“语言”这三个名词的意义搞清楚。

维纳说过，信息是我们适应外部世界，并且在使这种适应外部世界所感到的过程中，同外部世界进行交换内容的名称。进行交换，必然要具有交换价值。对于通信系统来说，这种价值就是物质的不确定性。如果一事物对于发信者和收信者来说是事先预定或预知的，没有不确定性，那么也就没有交换价值，通信也就失去了意义。一般来说，信息就是事物的不确定性，它是一种抽象的东西，并且可用一定的符号表现出来。艺术家描写一件事物，既可用这种方法描述，也可用另一种方式描述，即同样的事物可以用不同语言来表达，也就是同样的信息可以用不同的编码方式转换成某种符



图一 艺术信息流动的物理模型

号，这些符号有时就称为“消息”。消息是具体的，但并不是物理性的，也不是信息本身。语言则具有物理属性，可以在自然界和人类社会中传递，艺术家的作品的最终形式是以语言作为信息的载荷子发送和存贮的。因而，语言和消息中载荷着信息，信息是包含在语言和消息中的抽象量，三者在概念上是有差异的。

艺术信息流动模型中，首先应提到的就是艺术信息的来源，即信息源。那么，一切种类的艺术的源泉，究竟是什么呢？毛泽东同志指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。……人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽，用之不竭的唯一源泉。①艺术家的一切用于创作的信息，都是来源于社会生活。他们在生活中，对各种生活现象，进行概括性的认识和理解，作出感情上的和道德上的评价，从意识形态上把它们形象地再现出来，反映出现实生活的本质和真理，这就形成了艺术作品。因此，模型中的信息源就是社会生活。

由于社会生活的复杂性，现实生活中既存在着真、善、美的事物，也存在着假、恶、丑的事物。它们必然会反映到艺术作品中来。这就是说，信息源所发出的消息不仅含对收信人有益、有价值的信息，也含有一定的有害或是没有价值的成分。我们把前者称为“有效信息”，后者称为“无效信息”，也就“噪声”。它们数量的多少由社会意识及其形式

① 《毛泽东选集》第3卷，第871页。

确定。应该注意：同样的消息对于不同的接收对象，在不同的时间、地点和条件，其价值和效果可以完全不同，所以，有效信息是相对的。为了统一起见，后文的"有效信息"指反映了事物的"真、善、美"的信息。有效信息和噪声的比例就是信噪比。它代表了社会生活中有效信息与噪声的相对大小关系。当然，对艺术家和欣赏者来说，有效信息愈多，噪声愈小，即信噪比愈高，则对创作和欣赏愈有利。

艺术家在整个模型中，相当于编码器的作用。他们把从生活中得到的素材，从一定的社会利益、个人理想出发，经过大脑的判断分析和组织，变成易为人接受、易于传播和存贮的语言作品。原始素材经剪辑、选择后，艺术首先赋予它们一定的意义，语义编码就完成这种作用。语义算子就是艺术家把自己的主观意念和想法（当然，它们也是客观现实的反映）施加于原始素材，使之达到预定目地的一种变换算子。通过语义算子的作用，原始素材被艺术家赋予特定的理想、观点和看法。这一步对于创作人员是不可缺少的，它是艺术目的的直接体现。从艺术的角度看，语义算子是具有阶级性的，不同阶级的不同作家，都会从本阶级、本集团的利益出发，用不同的语义算子达到不同的目地。因此，信息编码Ⅰ是不可能用定量的方式加以描述的，只能用社会科学的观点对语义消息作定性探讨，给予定性地评价。

语法编码则不同。语法算子是在艺术的各部门中，为构成特定的艺术形态所必须的词汇，符号、色彩等的随机变换算子。不同的民族、国家具有不同的语法算子：同一民族、同一国家内部不同的艺术形式也具有不同的语法算子。同样，同一种艺术形式的不同作品也具有不同的语法算子。例如，不同的国家具有不同种类的语言，其中包括词汇、符号

的不同，语法、结构的不同等等；同一国家中的诗歌、小说、绘画、舞蹈、电影等，也具有各异的语法算子。所以，语法编码（信息编码Ⅱ）构成了艺术作品的多样性。对语法算子的掌握是进行艺术交流、创作和欣赏不可缺少的因素。正是由于掌握的语法算子不同，不懂英文的人不能同英国人交谈；不懂诗歌的人对诗歌索然无味；不懂音乐的人对最优美的曲子也无动于衷。

语法编码的另一重要作用，就是对于艺术美的显现。大家知道，艺术与非艺术的主要差别，在于艺术具有审美特征，艺术的美是通过语言表现出来的。艺术家在准确把握了现实生活中的事物，并用自己的思维进行过语义编码后，即使在其头脑中已形成了鲜明的形象，也并未产生真正的艺术作品，还必须经过适当的语法编码，把此形象以饱浸美感的语言形象传递给欣赏者。

这一步是艺术信息流动中不可缺少的环节，它是为真实地反映生活的本质和规律服务的。一位作家，对于现实生活具有很深刻的理解，而且在头脑中把对生活的感性认识上升到了理性认识，但经过语法编码后，其作品并不给人以美感，那么，对于读者来说，这位作家并未创造出多少有价值的信息，因为读者对此作品可能根本不感兴趣。这样的创作是毫无意义的。所以我们说，艺术作品的语法编码过程，也就是美的显现过程，它是艺术的生命。语法编码与作品的组织、结构以及给人们提供的美感直接相联系。

对语法算子掌握的多少，是衡量艺术家写作技巧和能力的主要标志。语法算子是没有阶级性的，不同的社会集团会使用同一种文字、符号和语法。同时，随着生产力的不断发展，语法算子又是不断变化和发展的。由于语法算子结构在

一定历史条件下具有相对稳定性和出现的随机离散性，因此，由语法算子决定的信息编码Ⅱ，可用信息科学加以定量的分析和研究，得到定量的答案。

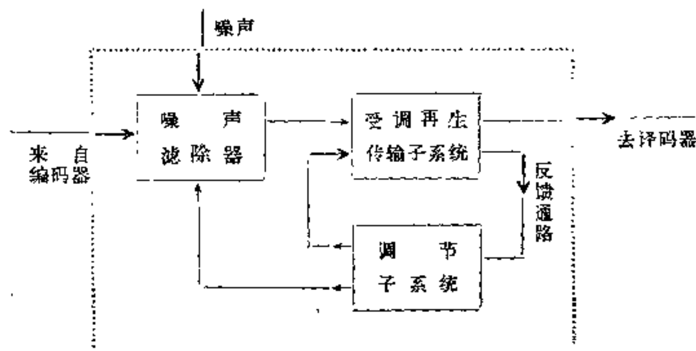
欣赏者相当于译码器和信宿。消息以语言的形式经过信道传送给欣赏者，他（或她）首先根据自己掌握的语法算子的多少，判定是否能接受这一消息。若不能，则不予接受。若能，则进一步根据以前头脑中建立的思想、道德、审美观点等主观意识，从所处的阶级利益出发，对经语法算子译码后的消息进行再次译码，从而得到发信者提供的信息。可以看出，信息译码（过程）是编码的反过程，译码能力取决于欣赏者掌握的知识水平的高低。

“信宿”是信息的“归宿”，也就是信息传送的目的地。它对经译码后得到的信息进行判定，在吸取有价值的信息，除去噪声后，对（有价值的）信息进行存贮和吸收，以便在下一译码过程中运用这些获得的信息，并立即指导欣赏者的行为，更好地认识世界和改造世界。这样才能够为艺术家源源不断地创造出更多的有效信息，使艺术信息流动的物理模型这一闭环系统能够永久地循环下去。

信息的运动过程中，传输信道起了关键性作用。它是一座沟通艺术家和欣赏者的桥梁。通过它，把经作家编码后的作品呈现给读者、观众和听众，它应包括噪声滤除器、受调再生传输子系统和调节子系统（见图2）。

任何历史阶段的任何统治阶级，都是通过对信道的控制来达到对艺术领域的管理。马克思说过：“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。这就是说，一个阶级是社会上占统治地位的物质力量，同时也是社会上占统治地位的精神力量。支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精

神生产的资料。……既然他们作为一个阶级而进行统治，并且决定着某历史时代的整个面貌，不言而喻，他们在这个历史时代的一切领域中也会这样做。就是说，他们还作为思维的人，作为思想的生产者而进行统治，他们调节着自己时代的思想的生产和分配，而这就意味着他们的思想是一个时代的占统治地位的思想。①不同的阶级为了维护自己的统治，都要建立一套完整的机构，对艺术加以管理，对艺术作品的内容和形式进行检查和调整，以消除噪声所带来的不良后果，这种机构就是调节子系统。它服从于统治者的意志，同时还受传统的道德观念、审美趣味等诸因素的约束，是影响艺术信息流动的主要矛盾方面。

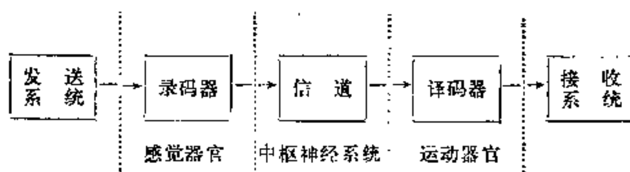


图二 传输信道的物理模型

噪声滤除器或称为“滤波器”是调节子系统为达到自己的目地，而设置的检验子系统。它根据调节子系统的要求，强行设置一系列标准，即设置不同的可通过带和不可通过带

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第52页。

（阻带），允许一些作品通过，而阻止含噪声较大的作品通过。滤波器主要是对作品的思想内容进行检查，因而，不同的统治阶级允许的艺术语言中所含的信息（包括有效信息和无效信息）的通过范围是不同的，也就是说滤波器具有“带宽”。一般说来在一定的历史条件下，“带宽”是相对稳定的。



图三　有机体的信息流动物理模型

当统治者认为编码器输出的消息符合自己的主观标准，即通过了噪声滤除器，便允许消息进入“受控再生传输子系统”。它进行艺术语言的再生和传输。语言，作为人们相互交往、交流感情、沟通思想的媒介，不仅能把一代人联系起来，而且也具有把不同世代的人们联系起来的作用。这种作用就是“信息存贮”。它主要通过传输信道的再生传输子系统加以实现。由于意识对于物质具有依赖性，个体的思想、意识与个体的生理过程同生同灭，所以，人的意识活动所产生的信息若想为后人知道并长久地保存下来，就必须依附于某种物质材料，与此同时，这些载荷着艺术信息的物质材料，也会传输给同时代的欣赏者，达到艺术对人的行为的影响作用，为统治阶级的利益服务。十分明显，“再生传输子系统”是随着科学的发展不断趋于完善的：从刻写竹简、抄写书、印刷书、出版书报到广播电影、电视、微缩存贮、计

算机存贮和传输……。并且处理、复制、传输信息的速度愈来愈快，存贮手段愈来愈多，极大地丰富了人类的文化生活。

经过"受控再生传输子系统"，由艺术家编码的消息就传递给了欣赏者。这样便完成了一个循环。在此过程中，调节系统要不断从另一条通路，即反馈通路来获取信息，检验已输出的艺术语言在社会生活中所产生的效果和造成的影响，微调噪声滤除器的可通过带宽，达到预期的目地。这种反馈过程也形成一个循环，只要有阶级存在，它就不会消失。

实际上，调节系统并不会象我们期望的那样理想，由于人的认识水平总是有限的，噪声滤除器不可能把所有的噪声都滤除干净，少量的噪声总会通过信道而传送给欣赏者，并对社会生活产生不良的影响，这是必然的。但是，人们可以通过信息的不断反馈，最大限度地减少噪声的影响。

上面说明了艺术信息流动的物理模型中各部分的组成和作用。用信息科学的方法和成果对此闭环系统进行研究，就是艺术信息学的任务。在上述模型中，几个子系统组成了艺术通信系统。同时，我们应该注意：每个子系统也都具有类似的信息流动过程。以编码器为例，信息在艺术家自身中的流动过程如图 3 所示。从图中可知，发送子系统、录码器（感觉器官）、信道（中枢神经系统）、译码器(运动器官）和接收子系统构成了与艺术信息流动模型相类似的系统。为了区分这两种通信系统，我们把用于研究艺术信息在社会领域中流动的系统，称为"宏观通信系统"。而把从微观领域研究有机体间的信息流动的系统，称为"微观通信系统"。前者属于艺术信息学研究的范畴，后者属于心理学等学科研究的范畴。不言而喻，我们以下的讨论都限定在宏观通信系统中。

艺术领域中存在着大量的不确定性。如何对已建立的物理模型进行系统分析呢？信息科学提出了很重要的观点，就是语义因素只能用哲学以及由它分化出来的其它学科加以研究，在用仙农信息论进行定量的分析计算时，必须排除语义因素。但是，由语义因素决定的许多模糊量，将随着信息科学（包括模糊数学）的不断发展，得到愈加清楚的认识和更加圆满的描述。

仙农创立的通信数学理论本意并不是研究艺术信息，但就今天的信息科学水平来说，它应成为对艺术信息进行定量分析的起点。在我们的信息流动模型中去掉了语义编译码后，就褪化成仙农提供的模式。由于"不定性"与多种结果的可能性相联系，在排除了语义因素后，就能简单地用概率来对艺术信息进行描述。尽管仙农的模式提供了发展信息理论的基础，它并没有得到我国艺术研究工作者的广泛重视。

在仙农信息论中，对信息自身的信息量，是用"熵"的概念来衡量的。"熵"来源于热力学，它表示物质系统的热学状态，是状态自发可能性的量度，即热力学系统紊乱程度的测度。而仙农和维纳把它引入信息论中，用于表示系统获得信息后无序状态的减少或消除程度。熵代表了信息系统的有序程度。所以维纳说："信息量是一个可以看作几率的量的对数的负数，实际上就是负熵。"①

一个消息中的实际信息含量决定于信源的"熵"，"熵"用符号H表示。我们得：

$$H = -\sum_{i=1}^{N} P_i \log_2 P_i \quad 比特（Bit）$$

① N，维纳《控制论》第65页，科学出版社1963年版。

P_i为i事件出现的概率。事件个数为N，则

$$\sum_{i=1}^{N} P_i = 1$$

例如：假定一部描写天空颜色的作品，对于作者和欣赏者来说，都只限于蓝、灰、白这三种颜色，（N＝3），并且三种颜色出现的概率相同，$P_i = \frac{1}{3} (i = 1, 2, 3.)$那么：

$$H = -\sum_{i=1}^{3} \frac{1}{3} \log_2 \frac{1}{3} = 1.59\text{比特。}$$

实际上，用于创作中的符号种类是十分繁多的，语法结构也多种多样，无法统计其数量的多少。但是，一些符号和语法出现的可能性是极小的。如果我们除去一些不经常使用的符号和语法，同时，对作者词汇、字符、语法习惯进行统计，熵的计算就会给艺术研究带来巨大的帮助。国外艺术研究工作者，用计算机对作者小说中所用词汇进行考证和统计，由此来判定小说著者的真伪，并取得很大成果。这为我们提供了很好的例证。

艺术家的创作过程，是熵的不断增加的过程。作家每次创作为欣赏者提供的信息量取决于从信息源中摄取的信息量与头脑中原存的信息量的总和。假设第n次创作从信源中获取的信息量为S_n，而输出的信息量为U_n，并且每次输出信息总量的$\frac{1}{N}$，则有公式：

$$U_n = \frac{1}{N} \left[S_n + \sum_{i=0}^{n-1} (S_i - U_i) \right] \qquad (1)$$

公式中假定第0次创作的输出信息量为$u_0 = 0$。从信源中

得到的信息量$S_0=0$。

这是一个递推公式。可以看出：

$$U_1=\frac{1}{N}S_1$$

$$U_2=\frac{1}{N}[S_2+S_1-U_1]$$

$$U_3=\frac{1}{N}[S_3+S_2+S_1-U_2-U_1]$$

$$U_4=\frac{1}{N}[S_4+S_3+S_2+S_1-U_3-U_2-U_1]$$

……

第n次创作输出的信息量不但取决于本次从信息源所摄取的信息量，而且取决于以前所贮存信息量的总和。

若作家的创作质量，即每次提供给欣赏者的信息量保持不变，则对作家的创作应提出什么样的要求呢？

设：$U_n=U_{n-1}$

则：$S_n+\sum_{i=0}^{n-1}(S_i-U_i)=S_{n-1}+\sum_{i=0}^{n-2}(S_i-U_i)$

$$S_n+\sum_{i=0}^{n-2}(S_i-U_i)+S_{n-1}-U_{n-1}=S_{n-1}+\sum_{i=0}^{n-2}(S_i-U_i)$$

消去等式两边相同的项，并移项得：

$$S_n=U_{n-1} \qquad (2)$$

这说明要做到每次输出的信息量不减少，则至少要求作家在本次创作中，必须从信息源（即社会生活）获得同上次输出相同的信息量。否则，作品的质量必然下降。

让我们看一个极端的例子。

设作家第一次创作从生活中得到信息是 S_1，仍以 $\frac{1}{N}$ 的比率输出。但以后的创作不再获取新的信息，也就是 $S_2 = S_3 = \cdots\cdots = S_n = 0$，那么：

$$U_n = \frac{1}{N}\left[S_n + \sum_{i=0}^{n-1}(S_i - U_i)\right]$$

$$= \frac{1}{N}\left[\sum_{i=0}^{n} S_i - \sum_{i=0}^{n-1} U_i\right]$$

$$= \frac{1}{N}\left[S_1 - \sum_{i=0}^{n-1} U_i\right]$$

于是： $U_1 = \frac{1}{N} S_1$

$$U_2 = \frac{1}{N}\left[S_1 - U_1\right] = \frac{1}{N}\left[1 - \frac{1}{N}\right] S_1$$

$$U_3 = \frac{1}{N}\left[S_1 - U_1 - U_2\right] = \frac{1}{N}\left[1 - \frac{1}{N}\right]^2 S_1$$

$$U_4 = \frac{1}{N}\left[1 - \frac{1}{N}\right]^3 S_1$$

……

同理： $U_n = \frac{1}{N}\left[1 - \frac{1}{N}\right]^{n-1} S_1 \qquad (3)$

因此，作家的深入生活对创作是极其重要的。因为不获取新的信息，创作的信息输出将以 $\left[1 - \frac{1}{N}\right]$ 的幂次衰减，创作输出的有效信息将很快趋于枯竭。

1948年，仙农提出了著名的仙农定理，在此定理中，阐

明了信道容量、信道带宽和信噪比之间的关系。信道容量是通信系统中，信息源产生的信息以最高速率通过传输信道的能力。仙农定理指出：如果信息源的信息速率（单位时间输出的信息量）小于或者等于一个所谓的信道容量，那么理论上存在一种方法可以使信息源的输出能以任意小的差错通过信道进行传输。它告诉我们：欣赏者愈在单位时间里接收到信噪比高的消息，提高信道容量是人们所期望的。

同时，仙农还指出这样的概念：信道容量可以通过带宽与信噪比的互换而保持不变。在保持带宽不变的情况下，提高信道的传输容量，则信噪比也会相应地得到提高。在艺术领域中，信道的带宽是不能经常改变的，因为传输信道受统治阶级的主观意志的支配、控制，而不以作家的主观意念为标准。因此，若使欣赏者获得的消息中，有效信息与噪声的比值愈大，则要求信道具有在一定时间内允许通过更多种类作品的能力。它意味着广开传输渠道和增加艺术作品的种类和数量。这是不难理解的。艺术作品到达欣赏者的渠道越多，作品的种类越多，则欣赏者获得的语法算子越多，知识面也就越广，从而能对作家提供的信息作出全面、深刻的理解，获取其有效信息，清除其噪声部分。从这个角度出发，我们要求文艺作品的多样性，所以，"百花齐放、百家争鸣"的方针是十分正确的。若不这样，欣赏者就不能正确地对作品的精华和糟粕进行区分和评价，艺术信息的传输效果将大大降低。

当然，除去语义编码的作用，用仙农信息论来讨论问题是很不全面的。在实际应用中，除了概率信息，还有另一种更为重要的信息—模糊信息，它对应的"不定性"是由事件的非随机性质—模糊度性质决定的。艺术家发出的艺术信息

必须具有一定的意义，若使用语言作为传递载体，则就是语义。对于不同的欣赏者，收到代表着同样信息的消息后，其效果和作用不会完全相同；对同一欣赏者，在不同的时间、地点和条件下，信息所起的作用和效果也不同，这就是信息的效果问题。语义和接收效果都是模糊的，而它们对于艺术研究又极其重要。目前，信息科学研究工作者把信息的量和质（信息的效用）统一考虑，初步建立了一系列研究“模糊信息”的理论，取得了一定成果。由于要借助于模糊集合论等复杂的数学工具，并且这方面的研究尚未成熟，这里就不进行讨论了。

以上我们对艺术信息流动的物理模型进行了简单的分析。由于艺术信息学是刚刚兴起的新学科，有许多值得研究的地方。若把它比作茫茫的海洋，那么，我们还只是在海滨沙滩上，偶尔得到一两件奇异的海贝，而对它从不同的侧面进行考察，都会给我们带来有益的启示和收获。随着更多的各学科的学者通力合作，相信在不远的将来，探索者们将走到大海的深处。那时，将会有更详尽、更准确的成果呈现在我们面前。

三、从艺术信息学的角度看艺术的美学标准

从信息科学的角度来评价艺术作品，则对作品应提出下列要求：信息的有效性、传输的有效性和存贮的有效性。

在讨论这一问题前，必须强调指出：艺术是有阶级性的。艺术信息流动的物理模型中，信息源、语义编译码、传输信道、信宿无不打上阶级的烙印。不同阶级，对艺术评价

的美学标准是不同的。我们着重分析社会主义条件下的艺术标准。社会主义社会是有史以来最先进、最优越的社会形态。它的建立从根本上否定了私有制，改变了人与人之间的关系，无产阶级的世界观是科学的世界观，它依据辩证唯物主义和历史唯物主义的立场、观点和方法来认识世界、改造世界，准确把握了认识过程中主观与客观的相互关系，也准确掌握了艺术发展的客观规律。总体上看来，艺术信息的传递与传输信道的作用是相互促进、积极制约的。因此，对社会主义社会下文艺作品的评价，应是有客观标准的。

信息的有效性是指艺术家对于从现实生活中得到的素材，必须给与准确的信息编码(包括语义编码和语法编码)，即对于客观现实给予正确的反映。这是系统进行正常工作的前提。我们知道，艺术是通过作家的意识来反映现实生活的，并且把这种反映传递给欣赏者。信息的价值在很大程度上取决于作家反映的精确程度。正确的反映，则说明发送端本身的信噪比就比较高，因而到达接收端消息中的有效信息的含量必然高，传输质量容易保证。反之，若发送的消息中，有效信息含量极少，那么，无论多么理想的传输也不能使收信人获取较多的有效信息。现实生活永远是客观的、复杂的、包罗万象的，艺术的原始素材中既存在着有效信息，同时也存在着噪声。信息的有效性主要取决于艺术家的取材和编码方式，由于编码方式分语义编码和语法编码，因而，对艺术作品有效性的评价就转化为对语义编码和语法编码的评价了。

语义编码反映了作者对现实生活的理解程度。优秀的语义编码要求准确地反映客观现实的本质，准确地再现现实生活中的各种关系和最主要的特征。因此，优秀的语义编码首

先必须建立在真实的基础之上。不同的艺术家，由于所处的环境、时代不同，对生活的理解程度也不同，每件艺术作品都带有个人的印记（排除抄袭的可能性），其语义编码也是有区别的。实际生活中，某事物愈典型，则其含的信息量愈大。因为典型事物往往表达了某一时代的典型特征，把一个时代最重要的社会道德等矛盾汇聚成一个活生生的有机体。所以，艺术创作要求作家真实地再现典型环境下的典型人物，它能够使欣赏者得到更多的有效信息。这里的真实，并不是把现实生活简单地摹临下来，若是这样，语义编码便失去了意义。因为表面现象人人可见。从这种意义上讲，艺术典型比现实典型中含有更多的有效信息，更易为欣赏者所接受。

艺术家在完成了语义编码后，还必须进行语法编码，运用艺术表现的工具创造出真实的艺术美来。这本身并不是一件容易事。不同的艺术形式有不同的语法算子结构，文学是用文字表现的；音乐是用声音表现的；绘画是用颜色、线条表现的……艺术家并不是天生就能掌握这些语法算子。要想熟练地运用它们来表达艺术的认识，体现出艺术美的特征，作家必须进行艰苦的学习和训练，这样才会掌握住全面的、复杂的语法算子。一个作家掌握得语法算子愈多，则其表现手段愈丰富，对艺术中语义和美的表现也就愈完善、自然。可以看出，通常我们所说的某作家“基本功扎实”、“知识面广”、“表现手法多”“描写得自然”等评价，均是对其语法编码水平的评价。随着信息科学的不断发展，可以用计算机对作家的所有作品进行考察、统计，计算出使用语法算子的数量，这样就可以定量地评价某作家的艺术表现能力。

由语义编码决定的内容与由语法编码决定的形式是辩证

统一的关系。缺少任何一方，艺术信息都不能正常运动。在两者中，语义编码是矛盾的主要方面，是第一位的，而语法编码是从属于语义编码的，也就是说艺术的内容决定艺术的形式，而不是相反。因此，在用信息的有效性来评价作品时，我们应首先看它的语义编码，其次再看它的语法编码。但不应走极端，只注重内容或只注重形式，而应该用联系的方法对作品作出全面的评价。

顺便指出，语义编码与语法编码的统一要求作品具有意境。因为“典型意境的创造过程，也就是艺术家主观情绪感受的表达过程”。①意境中蕴含着艺术家丰富的情感，它是由客观事物本身规定的。一部意境隽永的作品，往往是通过艺术家的主观作用，反映出现实生活的本质内容，塑造出令人回味不绝的艺术形象来。这就是信息编码器的工作过程。艺术家完美的语义编码和语法编码构成作品优美的意境。因此，作品是否具有意境，是衡量信息编码优劣的重要标志。

同时，艺术作品是供读者、观众和听众欣赏的。他们也是现实生活中的人，并且每时每刻同周围的人发生着某种联系。只是“由于分工，艺术天才完全集中在个别人身上，因而广大群众的艺术天才受到压抑”。②一部意境深邃的作品，往往会引起欣赏者的联想，使之具有审美主动性，来探索人生，寻求现实中的真理，从而使心灵中隐藏的情感通过作品的物感活动而萌发出来。这样，信息接收者获取的有效信息量将大大增加。也只有这样，作品才能有效地影响人的行

---

① 李泽厚《美学论集》第331页。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷，第460页。

动，在生活中不断出现新的艺术素材，维持艺术信息流动系统的正常工作。

事实证明，优秀的艺术作品都含有大量的有效信息。例如巴尔扎克的《人间喜剧》，恩格斯说："（巴尔扎克）在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国'社会'特别是巴黎'上流社会'的卓越的现实主义历史，他用编年史的方式几乎逐年地把上升的资产阶级在一八一六年至一八四八年这一时期对贵族社会日甚一日的冲击描写出来"；在巴尔扎克描绘的图画的四周"汇集了法国社会的全部历史"，"我从这里，甚至经济细节方面所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还多"。①（说明《人间喜剧》中包含大量的有效信息）中国古典名著《红楼梦》，涉及到当时社会生活的各个领域，包括政治、宗教、历史、经济、地理、文化、建筑、医学、美学等，被誉为"中国封建末世的缩影"和"百科全书"。此外，莎士比亚的戏剧、托尔斯泰的巨著中的有效信息含量之大无不令人吃惊。这类例子不胜枚举。在这些作品中，艺术巨匠们没有停留在对琐碎的生活表面现象的描写上，而是描写了大量典型环境下的典型形象，反映了当时社会的本质和规律。因而，任何一部好作品中，必含有大量的、为欣赏者所不断吸收的有效信息。有效信息含量少的作品不是好作品，雷同作品的有效信息量几乎为零。

传输的有效性是指经过信息编码器编码后的语言信号，能够无失真地、迅速地通过传输信道，到达信息译码器。它不仅取决于信息编码的优劣，还取决于掌握着传输信道的

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，第462至463页。

统治者。在阶级社会，统治阶级为了本阶级的根本利益，对艺术作品的流动做了许多规定，建立了一整套对艺术信息进行管理的机构，这种管理是由政权、军队等国家机器强制监督、控制而完成的。在上层建筑适于生产力发展时期，反映了时代特征的艺术信息往往符合统治者的利益，能够比较容易地通过传输信道。反之，当上层建筑成为生产力发展的桎梏时，真实地反映了时代本质特征的艺术信息，会受到传输信道的限制，不易顺利地通过它。因而，在不同的历史条件下，作品中所蕴含的信息能否无失地传送给受信者，就成为衡量其思想性、艺术性高低的重要标尺。

在腐朽、没落的统治阶级掌握着传输信道的时期，由于上层建筑不适于经济基础的发展，则对艺术作品提出了更进一步的要求。不仅应顺应历史潮流、反映客观世界的本质，还必须躲过传输信道中调节系统的控制，这样才能完成信息的流动过程。要达到此目地，作品必须具有精巧的构思、高超的写作技巧和隐蔽的表现手法。这一时期产生的优秀作品，都具有上述特征。如曹雪芹的《红楼梦》、高尔基的散文、鲁迅的杂文等等。

在社会主义社会，无产阶级掌握着传输信道，对艺术进行调节和发展。这一时期的生产关系基本上适应生产力的状况，上层建筑适合经济基础的要求。无产阶级以马克思主义为指导思想，提出了一系列艺术原则，为艺术的健康发展规定了信道的传输特性。例如：艺术作品必须有利于无产阶级和劳动人民、大力发扬具有民族特色的艺术、各种艺术形式“百花齐放，百家争鸣”。……等等。因此，从一部作品能否顺利地通过传输信道，也可以看出其思想性和艺术性的高低。

那么，是否传输信道的特性只要求优秀的语义编码呢？回答是否定的。由于无产阶级世界观的科学性，还要求具有优秀的语法编码形式。艺术作品中的思想、政治倾向，须用巧妙的构思、新颖的画面、优雅的意境和生动的形象自然而然地表露出来。这才是滤波器特性所要求的。若靠作者的直接议论和理性分析或是干瘪的政治说教来构成作品，则调节子系统将调节传输信道的工作，阻止这类作品在艺术信息流动系统中的运动。事实证明，这类作品的有效信息含量是很低的。

当然，人的认识过程是无限的。社会主义条件下，噪声滤除器的特性不可能十分理想，它会使部分噪声漏过去，给译码器的正确译码造成困难。但从全面的、联系的、发展的观点看问题，传输信道的特性将不断趋于完善。艺术作品的评价将愈加准确。可以看出，传输的有效性与艺术评价美学标准中的"善"是一致的。

存贮的有效性要求作品具有较高的存贮效率和永久的生命力。由于艺术作品所特有的认识作用和审美作用，使得艺术作品具有存贮的价值。优秀的艺术作品能够摆脱时间和空间的限制，成为各个时代、各个民族的共同的精神财富，使不同民族的代代人都能得到艺术享受。同时，艺术的发展要求艺术具有继承性，后人不应重复前人的老路，而应站在前人的基础上，吸取其精华，剔除其糟粕。这样，才能不断地把艺术水平提高到新的高度。这就要求艺术作品具有高效存贮的功能。达到高效存贮的唯一途径，就是信息编码中提供的有效信息量和由语法编码决定的物质载体含量的完美的统一。作品中的有效信息都是由载体携带而传送的，每部作品都有一定的有效信息含量。对于欣赏者来说，单位时间间隔

里得到的有效信息越多，则收益越大。我们可用下列式子定义存贮效率：

$$存贮效率=\frac{有效信息量}{有效信息量+物质载体量}$$

可以看出，一定时间间隔内，有效信息量愈大，物质载体量愈小，则存贮效率愈高。具体说来，要求作品具有较多的独特创造和深刻的社会内涵，而用于表达这些创造和内涵的语言符号尽可能地减小。遗憾的是，对于有效信息量（排除语义因素），目前还不能计算出具体的量值，因而不能具体得到存贮效率的值。相信随着信息科学不断进步，这一过程将得以圆满地完成。

存贮的目的不是简单地把作品封存起来。若是这样，存贮也就失去了意义。存贮的目的要求作品具有永久的生命力，人们能不断地从存贮的作品中索取到新的、有价值的信息，用之对现实生活进行分析和探索。看一部作品是否具有永久的生命力，主要看作者通过艺术形象反映社会本质的深刻程度，即提供给欣赏者的反映社会本质、规律的信息量的多少，以及对客观事物美的规律的认识、体现程度。历史上伟大的艺术家，塑造了许许多多鲜明、生动的典型形象，在这些形象中，含有深刻的思想和有益的见解，也具有很高的艺术水平与美学价值。即使在产生它们的历史和社会条件消失后，仍能以其不朽的魅力影响着后人的思想与行动，使之得到艺术享受和精神满足。应该说，存贮的永久性是信息有效性与传输有效性的完美统一的结果。

以上从信息科学的角度，粗略地考察了艺术评价的美学标准。无论是信息的有效性、传输的有效性，还是存贮的有效性，都要求信息的准确，也就是“真”。它是分析信息

传输系统的首要条件。若输入到系统的全部是噪声，则根本没有分析的必要。因而，“真实性”是衡量一切艺术作品优劣的最重要的标准。同时，真与善与美是联系在一起的，不可能单独地、孤立地对它们进行分析。缺少真、善、美中的任何一个环节，都会导致艺术信息流动系统工作的中止，会给艺术的发展造成巨大的障碍。这是艺术创造所必须遵守的规律。相信沿着这条规律，我国广大的文艺工作者将创作出更多、更优秀的作品，极大地丰富人民群众的物质文化生活。

1984.1.22完稿。

·鲁 萌·

诗歌的信息系统概论

把旧知识放入高倍显微镜中，我们将发现新的价值，知识的更新就是这样往复地进行。信息理论在今天的社会得到越来越高度的重视，并从自然科学领域推广到社会科学领域，使之显示了巨大的生命力。

现在我们试问，信息理论与文学艺术，说具体些，与诗歌艺术有联系吗？回答是肯定的。

长期以来，诗歌理论家们把注意力往往分散于诗、诗人这两个单方面，而忽视了读者的重要性。结构主义批评家们似乎力图改变这种状况，却走向另一个极端；不是就作品论作品，就是偏偏鼓吹读者的"阅读态度"。

事实上，诗人、诗作、读者三方面正好组成一个完整的信息系统。一个信息系统，至少有三个基本组成单位：信息源、信息通道或信息储存器和信息接收者。诗歌的信息系统同样具备了这样三个要素：信息源——诗人、信息储存器——诗作，信息接收者——读者，即：



然而，同一般的信息系统不一样，当一个人打电话时，他就是一个信息源，而电话是信息的通道，收话人就是接收者。这个信息系统的简单在于：电话这个信息通道的可变性等于零，它只能无条件地传递授话者的信息；而收话者的可变性近似于零，他只能在一定程度上有反馈作用。在诗歌信息系统里，诗作的可变性是巨大的，它不仅起着传递诗人信息的作用，而且也起着变换信息的作用，读者将根据自己的生活经验、艺术修养对诗人的信息产生反馈作用。这样一个复杂的过程并非三言两语所能解决的，本文试图对诗歌信息系统进行初步的论述。

信息源——诗人

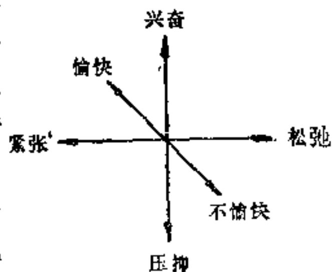
在诗歌的信息系统里，诗人是诗歌信息的信息源。他不仅能够在一定的条件下产生大量的信息，而且能够透过特殊的信息通道（信息传递工具）——诗作，将信息输给信息接收者。诗歌的信息源是诗人，同其他系统信息源不同，他是有思维能力、有情绪变化并且生活在一定社会环境中受其影响的人。因此，我们有必要对这个特殊的信息源做个全面剖析。

现代心理学普遍认为，作为有思维活动能力的主体，其生活在一个特定的社会环境中，他的思维活动和行为受到两大因素的作用：遗传和环境。所谓遗传作用，不仅指主体继承了母体的思维、认识等其他能力，而且指母体在主体日后的成长过程中，对主体潜移默化的影响，这种影响对主体的认识结构的发育形成产生巨大作用。另一方面，遗传作用还指主体从上一代继承下来的气质，这种特殊的气质和认识结

构等因素结合在一起，决定一个人适合于干什么工作。诗歌信息源是一个特殊的信息输出者，只有具有这一特殊气质的人才能够胜任，这种特殊的气质就是诗人气质。

诗人的气质一方面受遗传作用的影响，另一方面，受环境作用的影响。所谓环境作用，是指信息输出者（信息源）的生活经历、学习（广义）、艺术修养等社会因素对信息输出者的影响。这些影响促进了信息输出者大脑思维能力的成熟；促进了主体认识结构的成熟；促进了信息产生条件的成熟。环境作用对于信息输出者是否产生信息方面的影响从某种程度上说要比遗传作用大得多。遗传作用尽管有后天成分，但主要是先天的；环境作用是后天的，是信息输出者赖以生存的天地。但是这两种作用只有同时作用于一个主体，才能真正奏效。一个主体仅有遗传作用，具有诗人气质，但没有环境作用的影响，他的生命力是难以持久的；但反过来，一个主体没有遗传作用，只有环境作用，他的生命力也同样是短暂的。因此，遗传和环境这两大要素，二者缺一不可。

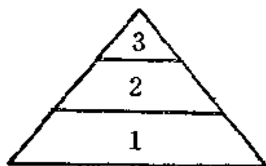
除了上述遗传和环境的作用的重要性之外，情绪作用也是一个不可忽视的因素，虽然情绪在很大程度上受到遗传和环境作用的影响。现代心理学认为，一定的情绪能够支配一个人的行为。同样，一个信息输出者的情绪能够支配他的行为——产生信息。从更大的范围说，情绪有三种状态：兴奋与压抑、愉快与不愉快、松弛与紧张。当一个信息输出者处



在这三种情绪中的任何一种状态之中，他的信息生产都将受到影响。情绪作用不仅影响到信息的生产，而且还影响到信息生产的数量和质量。当一个信息输出者处在兴奋的情绪时，他的信息产量也许又多又好，但处在紧张的情绪时，也许就一无所获。上述例子，也许恰好相反，但说明情绪作用之重要。另外，当一个信息输出者处于情绪的极度状态也将影响他的信息生产。一般说来，一个信息输出者处于情绪的极度状态，无论是好或坏，都不利于他的信息生产。只有适中的情绪，才是最佳状态，当然，也有当情绪处于极度状态才产生信息，这只是个别特殊现象。

另一方面，情绪不仅能够对信息输出者的信息生产起影响作用，而且能够由信息输出者转化成一种信息直接输入他的诗作储存起来，当信息接收者接收信息时，就能够收到一定量的由输出者转化而来的情绪信息。这种信息往往有利于信息接收者准确无误地接收输出者的信息。从情绪方面来说，这是情绪的一个表现方式。

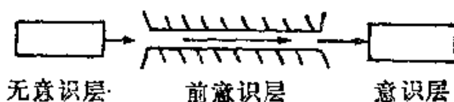
上述三大因素，对信息输出者的信息产生起了重大作用。但信息的产生并非是一个简单的过程。在了解信息的产生之前，让我们先看看人的思维过程吧。



1.无意识层　2.前意识层
3.意识层

人的大脑是一个极为复杂的思维机器，从心理学角度分析，大脑大约可分为无意识、前意识、意识三大部分（如图）。这三个部分可分别称为：无意识层、前意识层和意识层，其中无意识层最大，意识层最小，前意识层介于二者之间居中等。无

意识层在人的整个思维过程中，隐蔽得最深，所以难为一般人发现。意识层则总是暴露在人们的视野之内，故为众人熟知。前意识层则介于二者之间，起着桥梁的媒介作用，从无意识层进入意识层必须经过前意识层。无意识层实质上是人们在一定的社会环境中学习、实践所获得但不成熟的原始感性材料，它们处于无组织、无结构状态，因此，混乱无头序。意识层，实质上就是处在无组织、无结构状态的原始感性材料，经过系统加工、成熟，升华成为理性的经验和认识。前意识层则是处在无意识层中的原始感性材料成熟进入意识层的通道，它是成熟的经验和认识同不成熟的经验和认识相处的中间地带，是检验员，起着对无意识层中未成熟的经验和认识向成熟过渡的检查作用。如果假设：人的大脑是一个思维加工厂，人的经验和认识是产品，无意识层是生产车间，意识层是成品仓库，前意识层是产品检验处，当产品还处于半成品状态是不能出厂的，只有成为成品并经过产品检验处的检收，才能进入仓库。如图：



诗人的信息是一种精神的能量，在没有达到一定程度时，这种能量是不会产生的。当诗人的信息还处在原始阶段，是无组织、无结构的，也就是说，当诗人的信息未产生时，它们在人的大脑的无意识层中运动着，并在运动中逐渐成熟。那些处在无组织、无结构的原始阶段的信息，主要是诗人在社会实践、学习和生活中积累的感性材料，诗人的生活经验等材料。当这些感性材料在大脑中，通过升华过程成为理性材料，即一定程度的精神能量时，信息也就产生了。

信息在它自身的形成过程中，每时每刻从无意识层向前意识层进攻，只有通过前意识层进入意识层，才意味着信息真正形成和成熟；也就是说，当感性材料转变成理性材料，诗人的信息才能产生。但是，前意识层并非容易战胜的，大量没有成熟的信息被反击回无意识层，即使闯过前意识层进入意识层的信息，也有被送回无意识层的可能，这说明信息并没有真正地成熟。因此，到达意识层的信息只是少量的。

人们常说，写诗要有创作灵感。所谓灵感，实质上，就是诗人的信息从无意识层向意识层过渡成熟的过程。当在无意识层中的原始信息还处在无组织、无结构状态时，诗人就无法获得自己需要的信息，就执笔难下；换句话说，只有当诗人对某一事物的认识，从感性阶段上升至理性阶段，即对某一事物十分熟悉，才能随心所欲地进行创作。因此，要获得灵感就必须进行广泛、深入的社会实践。

信息储存器——诗作

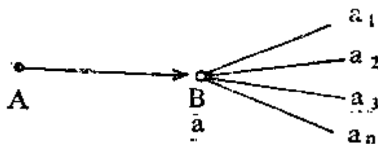
诗作由诗人创作，这是无可非议的。很久以来，我们的诗歌理论家就注意到诗人与诗作的关系，诗人将自己的思想通过记录材料表现出来，即产生诗作，而不同的诗人的思想是不同的。因此，他们创作的诗作也就不同，这仅仅是问题的一方面。另一方面，诗作成为诗作之后，就是说当诗歌产生之后，它自身怎样，与读者的关系怎样呢？这正是我们要着重探讨的。

前文说过，诗作可视为诗人信息的储存器。过去，人们着重强调诗作产生于诗人的一面，实际上，诗人进行创作的过程，正是他的信息输出的过程。这些输出的信息被记录材

料送出，产生诗作。记录材料包括，语言文字、纸等材料。写成文字的诗作，就是诗人输出的信息的储存器。它直接用自己的记录材料接收诗人输出的信号，并将它们暂时保存于自己体内，这种接收是全息的、无条件的，这是诗作的一方面。把诗人视为信息源A点，诗作视为信息储存器B点，它们的关系表现为：A⟶B，仔细研究可以发现，B点不是A点，它们是两种根本不同的东西。但是，B点可以将A点输出的信息接收并保存，而且把它输出，就象一面镜子一样，把阳光吸收于镜面又反射出去。

另一方面，作为诗人信息接收、保存的诗作，并不是象镜子一样，简单地将阳光吸收后反射出去，它的信息输出过程比其他信息储存器更为复杂。一般的信息储存器的作用在于，将信息源的信息接收无失真地输给接收点。而诗作本身是一个有变换作用的加工场，它在接收由诗人输出的信息的同时，对它们进行一定的加工，变换并输出，它们的关系表现为：$\underset{a}{B}\longrightarrow C$。这里，B依然是信息储存器，a是信息储存器的信息源，C是信息接收者。但是，必须强调一点，信息储存器的加工、变换作用，只有在信息接收者的介入之下才能产生作用。

一般说来，诗人输出的信息是一个完整的信息群，它包括n个信息，但由于这一信息群的封闭性，只能由诗作的信息储存器接收处理后，才能为人们发现。如果把从信息源输出的信息群比作多弹头导弹，那么，只有在落入信息储存器这一指定地点，并与之互相作用产生爆炸，分裂出许多弹头。因此，我们可以把从信息源输出的信息群，称为未爆炸信息；经过信息储存器并发生变化的信息群，称为爆炸信息，它们的关系表现为：



A是信息源；B是信息储存器；a是信息储存器的信息源；a_1、a_2、a_3分别表示爆炸后的信息；a_n表示无限个爆炸信息。一般说来，信息接收者会碰到几种可能：接收来自信息储存器输出的a_n当中的任何一种信息；直接接收到从信息源A点输出的未爆炸信息，实质上，这是信息接收者的一个反馈过程，它包括了前一种的可能；或者接收不到任何一种信息（详细叙述见后）。

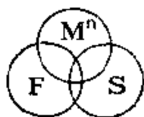
法国现代结构主义批评大师罗朗·巴尔特说过，"一部作品或本文的意思不能自己产生，作者永远只能给出意见的假定，或者说，只能给出形式，要由众人来充实之。"这不仅是违背科学的，而且抹杀了作者的创作动机的重要性。事实上，一部作品（一首诗）的原始意思是作者给定的；也就是说，从A点输出的信息群是有意思的，但这些意思比较隐蔽，难为人们捕捉到，当经过B点作用派生出a_n的信息，其中包括作者们的原始信息——意见时，人们才较为容易地理解作者的意思。

前面说过，从信息源输出的信息群是未爆炸信息，这些信息是封闭的、单一的，但这并不意味着，这一信息群没有生命力。信息储存器使未爆炸信息发生爆炸，使它们由封闭单一的状态转变成开放、多项的状态。这是信息群从初级阶段向高级阶段进化的过程，是从封闭系统转向开放系统的过程。

来自信息源的信息是一个完整的封闭的、单一的信息

群。从外表上看，这些信息彼此之间似乎没有必然联系；但从内部看，却有着内在联系。这种表面的无联系现象叫做信息的表层结构；内在的联系叫做内在结构。一般说来，诗歌信息都包括了表层结构和内在结构。有时这两者之间是相互矛盾的，有时又是彼此相联的。这些信息之所以被组合在一起，全在于诗人采用了独特的艺术手段。

从信息源输出的信息群中的任何一个信息，都包含以下三个成分：M^n、F、S，如图：S，指信息可辨析的音；F，指信息可视见的形态；M^n，指集体意识。



信息的一大特点是，信息信号在传递过程中，能够从一种形式、一种状态转换成另一种形式、另一种状态。从信息源输出的信息在传递过程中，由一种不可视的精神能量转换成为语言文字的可视的信号，所以在信息群中的任何一个信息都具有以上三个特点。那么，什么是集体意识呢？简单地说，集体意识是诗人的意识和读者的意识的总合。实际上，集体意识并非如此简单。它不仅包含诗人的意识和读者的意识，而且还包含一些历史的经验、文化背景、社会环境等因素。这些因素，由于它们的特殊性不同程度地影响着诗人的意识形成和读者的意识形成，因此，从某种意义上说，诗人的意识与读者的意识有相似之处。但是，无论诗人或读者，他们都是生活在社会中的独立的个体，他们都具有自己独特的性格、学习方法、思维方式、生活手段，所以，他们的个体意识又是各不相同的。从诗人方面说，他是信息的输出者，似乎带有更大的主动性，他将自己的意识暴露给读者，并且希望能在读者之中产生共鸣；从读者方面说，他的目的是接收信息源输出的信息，似乎有点被动，其实不然，他的接收过

程，也是他的反馈过程，是他将自己的意识同诗人意识结合的过程，虽然这种结合有时是徒劳的。诗人的意识同读者的意识相互结合产生集体意识，但由于诗人的不同，读者的不同，产生的集体意识也就不同，既使是同一诗人，由于读者的不同，产生的集体意识也有所不同，所以，我们用M^n表示集体意识。

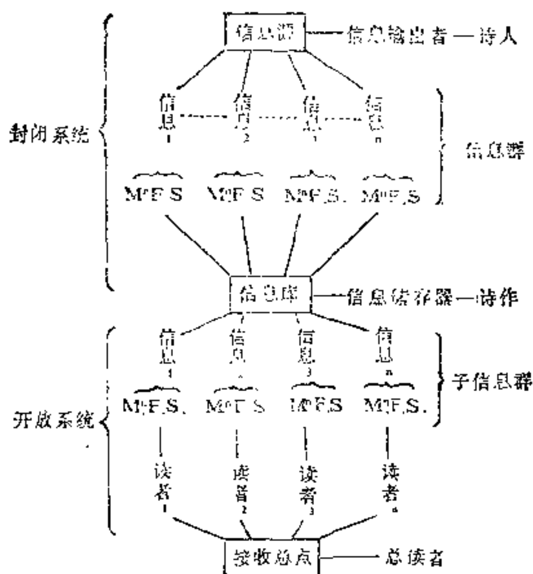
从信息方面说，同一信息源输出的同一信息，对于不同的接收者，意义有所不同，这些不同的意义正是信息所包含的，这就是信息的主观性。另外，诗歌信息在传递过程中，往往带有很大的不确定性。不仅诗歌信息这样，其他文学信息亦如此。一旦诗歌信息的不确定性消失，也就是说，当信息接收者排除了这一不确定性，接收到自己需要的信息，诗歌信息功能就消失了。诗歌信息的不确定性，给读者提供了一个好机会，使他们能够在这些不确定的信息中，获得自己需要的信息。

现在，问题象暗房里投进一束光一样清楚：诗人输出的信息包括n个信息，而n个信息都包含着S、F、M^n这三个成分，这一信息群输入信息库，即信息储存器之中，产生爆炸，由信息库将这些爆炸信息输出给n个信息接收者，这一爆炸的信息群中同样包含着S、F、M^n三个成分。这里，诗人输出的信息群是母信息群、封闭系统，信息库输出的信息群是子信息群，开放系统，如179页图。

信息接收者——读者

现在让我们来看看，读者是怎样进行接收工作的。

诗歌的信息接收包括这样两个方面：信息——→接收者；接收者——→信息。后者实质上是信息的反馈过程。



从信息——>接收者这一方面来说，在于强调诗歌信息储存器——诗作输出的信息刺激接收者的过程。前面说过，诗歌信息储存器输出的信号是经过变换、加工的，因此，它不是封闭、单一的，而是开放、多项的，是爆炸信息。这些经过爆炸后的信息同时刺激着接收者，使接收者产生一定的反应，即信息的反馈。信息——>接收者，是一个客体作用于主体的过程。一首诗，它首先是信息源的接收储存器，然后是一个新的信息源，承担起输出的任务，因此，它是主动、积极的，而信息接收者的作用接收信息源输出的信息，仅管是积极但却是被动的。接收只有在信息输出的情况下，才有意义，才能够完成自己的使命。但作为诗歌信息接收者的读者，又不是简单、全被动地接收信息的。因此，从另一方面，接收

者──→信息方面说，信息接收者是主动、积极地对输出的信息进行反馈的。

同一般的物体信息接收者不一样，诗歌的信息接收者是作为有思维能力的高级动物的人，因此，他的接收能力和程度也就与其他接收者不同。人同其他动物的根本区别之一，是人有运用大脑进行高级（复杂）思维的能力。人的思维过程实质上是人认识外界事物的过程，而人的认识过程则是一个认识结构的形成和不断建构的过程。

每一个人都有自己的一种认识外界事物的认识结构。作为一个诗歌信息接收者，他的认识结构自然与其他信息接收者的认识结构不一样，每一个不同的诗歌信息接收者的认识结构又有差异。皮亚杰说过："一个刺激要引起某一特定反应，主体及其机体就需要有反应刺激的能力"。所谓刺激就是外界事物的影响，而能力就是人的认识结构。诗歌信息要想使接收者反馈，接收者必须有产生反馈的能力，即认识结构，这种认识结构，除了来自遗传，更重要的是来自环境的影响，它随着个体认识活动的发展而不断发展、完善。

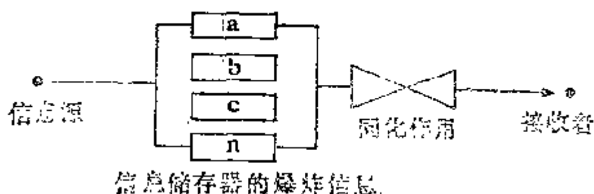
诗歌接收者的信息接收包括这样两个方面：同化和调节。同化就是指以存在的认识结构加诸于外在环境事物，同时变化外在环境中的事物以配合已存在的认识结构；换句话说，就是将诗歌的信息有选择地纳入原有的认识结构中进行改变、消化和吸收。调节是指修订已有的认识结构来适合环境的要求。调节作用是当外界有所变化时，或是个体遇到新的环境而无法用过去的认识结构加以应付时发生。对于诗歌信息接收者来说，只有当他遇到新的信息群而自身的认识结构无法将它们接收，调节作用才可能施展它的绝技。

同化作用在于，当诗歌信息的储存器输出经过加工、变

换的爆炸信息，信息接收者通过认识结构的同化作用，接收n个爆炸信息中的最适合自己的信息，这种关系表现为：I——→A——→R，I为信息；A为同化；R为接收。从客体上说，同化作用实际上是对来自信息储存器的爆炸信息的一次积极、主动的选择和调整，使n个爆炸信息中某一个最适合接收者认识结构的信息为接收者所接收，使作为客体的信息符合于主体。从主体的角度说，接收者在接收过程中，所进行的同化作用完全是为了自己的认识结构得以生存的需要，并且，这种同化作用，并不是由接收者的纯主观控制的，而是由接收者的艺术修养、生活经验控制的。前面我们说过，每一个主体的认识结构从遗传的原始状态开始就是不同的，而每一个不同的认识结构，在长期的主体认识活动、社会实践中发展、完善，使之更加个性化。每一个主体的社会实践（生活）也只能是相似的，而不可能是一样的，因此，产生的生活经验也就各有不同，它对不同的认识结构的同化作用产生深深的影响，促成认识结构的个性化。另一方面，艺术修养的程度也能对认识结构产生重大影响。一个主体的艺术修养是他长期、广泛的阅读、接触艺术品的经验积累，这种经验虽然来自主体认识结构对艺术品的认识，但反过来又指导认识结构去更好地认识艺术，因此，不同程度的艺术修养对认识结构的同化作用也是不同的。

由此可见，生活经验、艺术修养等因素，便成了主体认识结构的同化作用的个性化的形成，而不同的主体认识结构的同化作用，在对外界事物的选择、改变和接收时，侧重点就有所不同，产生的最后结果也就不同，对于诗歌信息接收者来说，由于每一个接收者的认识结构及其同化作用的不同，对于从同一个信息源发出的爆炸信息的接收，也就各有所好，

有时，就是同一个接收者也会因在接收过程中的调节作用对同一信息源的信息的接收有所不同。信息与同化作用和接收者的关系表现为：



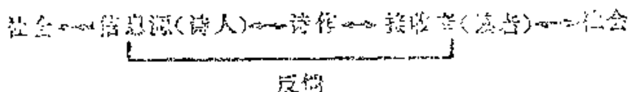
信息储存器的爆炸信息

诗歌信息接收者的信息接收的另一方面，即调节作用，对于一个接收者来说也是不可缺少的。同化作用虽然是接收者积极、主动地选择、接收信息源发出的信息的一种手段，但仅仅在量上丰富和充实接收者的认识结构，并没有从根本上改变接收者的认识结构，从而去适应新信息的需要。

同化作用在选择、接收来自信息储存器的爆炸信息时，不可能将全部的爆炸信息都接收进来，只是接收一部分最适应自身认识结构的信息，而其他的信息则被拒绝于接收者之外。当然，一个信息接收者永远不可能接收全部来自信息源的信息，他只能在自身认识结构的最大限度的接收信息源的信息。因此，从某种意义上说，一个接收者的现有认识结构，妨碍了他进行接收工作。一部诗作、一个信息储存器输出的爆炸信息是n个的，不同的信息接收者都可获得n个信息中的任何一个，既便是相同的接收者，在不同时间、不同场合所获得的信息也可能是不同的，这就要看接收者的认识结构的调节作用是否产生效果。所谓调节，就是当主体的现存认识结构不能适应于客体的时候，主体不断在认识客体的过程中，改变自已现存的认识结构以便适应客体，用新的认识

结构来同化客体。当诗歌信息接收者的现存认识结构妨碍了接收者接收来自信息储存器的爆炸信息时，他只有改变自己的认识结构，使之适应于信息的要求，才可能准确地完成接收工作，调节作用对于接收者来说，是一场自我革命，是一个把自己的认识结构由低级阶段向高级阶段推进的过程。

通过以上三部分的简述，我们可以把诗歌的信息系统过程总结为这样一个简单的形式：



前面三部分中，没有论及到信息源和接收者对社会的作用，这里作个简单的补充：诗人通过自己的诗作影响、激发读者进行社会实践并改造社会，因此，是间接的，读者的作用是直接的；另一方面，诗人也可能直接参加社会的改造活动，因此，他的作用又是直接的。

1983.12.草；84.3.修改

（原载《当代文艺思潮》1984年第4期）

·陈胜民·

模糊思维在艺术中的表现

一

模糊思维是近代科学领域提出的新问题、新概念。控制论的创始人维纳曾指出："人有运用模糊概念的能力。"著名的分子生物学家克利科也曾比较过人脑与计算机特点，认为计算机是使用传统精密数学控制，而人脑却能使用模糊控制。模糊控制是相对于精确控制而言的。精确控制只有通过严密计算才能达到，而人脑高度随遇而迁的伸缩性、灵活性使它除了能够精确严密思考外，还能根据需要对客观世界极其错综复杂的现象，运用最少量的模糊信息，依照特定的规则进行思维，作出近似程度的概括和判断，以保证信息加工的有效性。

人脑能够运用模糊概念进行模糊思维的特点在日常生活中到处可以看到，但表现最为突出的，则是在人类的艺术创作方面。

从艺术特性看，它所关心的不是世界内部的结构和形

式，而是世界外部的各种形态及主体与客体间的类比关系。并借自然物象表现已被人类体验和认识的，或正在被体验、被认识的精神、感情世界。基于上述特殊属性，艺术把握世界总是通过现实概括的一些个别形象来进行的。所以，这种寓以形象的艺术创作思维，被称为形象思维。

形象思维具有明显的模糊思维特征。形象思维，包括人类精神和感情物化形态的艺术作品，是无法（起码目前无法）用绝对精确严密的思维方式和数学式精确控制作出解释的。而且，对于构成艺术品的各要素，如绘画中的形态、线条、色光，亦无法进行绝对精确的定量分析。作为一种思维，形象思维也遵循从感知、表象、分析、综合到概括的规律。艺术创作思维并不排斥思维和形象的精确性，但其实质是要求形象的鲜明性、表达的准确性等。艺术形象的鲜明性、准确性，一方面是模糊思维的结果，另一方面又受精确思维的影响和制约。

模糊思维不仅对艺术创作发生作用，同时，也把它的模糊特性带进艺术作品之中，使艺术作品成为新的模糊信息载体，如表现为诗歌作品中时空关系的模糊性，音乐作品中音乐形象的模糊性，舞蹈艺术中舞蹈语汇的模糊性等。

同精确性相比，模糊性带有明显的不确定性。对于主体的人来说，客体的不确定性恰恰给它带来感受和认识上的多样性、灵活性和随机性。而这几种性质，不仅为人类思维扩大了活动空间，并且，还为人类用艺术形式表达自身更复杂、更深刻、更丰富的感情、观念创造了无限的可能性。

艺术作品中的模糊性有它自身的审美作用。如人们在欣赏美术作品、交响乐、芭蕾舞时，常被那朦胧的形象、音响、姿态所感染、所陶醉，引起人们对美的联想。这种效果

正是艺术作品中的模糊性作用于人们视觉、听觉和心理的结果。可以说，模糊性是唤起人们丰富联想的重要因素之一。

这里，我们试以绘画、音乐、舞蹈为例，来具体说明模糊思维及其特性在艺术活动中的表现。

二

人们在欣赏世界名画时，会发现中国绘画和西方古典绘画的空间观是十分不同的。中国绘画是运用经典的散点透视法则，它同西方以分析和相对确定性为主的焦点透视法则有着质的区别。散点透视表现的是感性空间，焦点透视则是理性空间。由于前者反映的是种空间现象，因而，现象的模糊性便由散点透视再现出来。散点透视不关心物体在空间的精确位置，而采用展现宏观视野的模糊透视法则，用流动的目光驰骋于天地之间，通过虚实、大小、远近对比衬托出空间的邈远，造成绘画空间的真实感。由于中国绘画重视发挥模糊逻辑的作用，在表现绘画空间时，既不受焦点束缚亦不受地平线限制，而在漠漠空间内任意表达画家想要表达的一切。如中国宋元山水画，画面虽然密布松林飞瀑、峭岩叠嶂、柳岸桥石和亭台楼阁，却能使观赏者从虚实相应中看到宇宙气概和不尽的空间，创造了一种画外有境的艺术效果。北宋张择端的《清明上河图》就完美地体现了散点透视的模糊性和自由性。同西方古典绘画透视相比，中国的散点透视是主动的，任意的，其容量是无限大的。如果说，西方绘画的焦点透视表现了相对精确的有限空间，那么，中国具有模糊特征的散点透视，则表现了并无严格界限的空间。

中国绘画的造型法也含有模糊意味。首先，它不主张单纯

追求形似和单纯追求现实人精确的比例尺度，认为单纯追求形似和精确比例尺度只会丧失绘画效果，而重视、强调“以形写神”或“以神写形”，在造型过程中，模糊思维的作用就在于它不求完全的形似，却能塑造鲜明生动的形象，通过鲜明生动的形象去表现人们捉摸不定的情趣。另外，中国绘画提倡创造经过画家主观熔炼过的理想化形象，这种主观熔炼的过程就是模糊思维概括的过程。近代绘画大师齐白石曾指出，作画要旨在于“似与不似之间”。一句话，便把中国绘画造型的绝妙之处和模糊特征准确生动地总结出来了。

模糊思维的功能可以使观赏者在审美过程中，从那些结构复杂、模糊、但具有象征意义的诸线条、形态、色彩和节奏中，体会出它的语言和情调。

三

模糊思维及其特性在音乐艺术中同样有广泛的表现。众所周知，任何一部优秀的音乐作品，都不是自然音响简单、任意的堆砌。而是作曲家根据个人抒发感情需要，在形象思维过程中，遵循音乐构成法则和逻辑进行整体复合的结果。在音响构成中，节奏与旋律、协和与不协和都不是绝对的，而是根据其对立面的基础不同而变化的。所以，音响系统本身具有的多是模糊现象，以单音符为例，它既是明确的音，又暗示着无穷的可能性。不同性质的不同音，构成不同和弦上的多种选择和由此形成的音律上的多种变化。从单音到复音，从单旋律到多调、无调性，使音乐创作获得了自由性、机动性和丰富性。

由于音乐无法确切描绘任何事物，音乐形象就很少有精

确模拟的可能性，因此比其它艺术更为抽象。这样，作曲家只能选择与人类各种情感、气质、心理状态近似的音响和节奏，以此表达他们对自然、社会，对人富于激情的感受和联想。在音乐欣赏过程中，欣赏者并不穷究作曲家此时说什么，彼时又说什么，他们所要获得的，是一种不可穷尽的内在深层情绪的体验。所以，音乐形象和音乐性格是具有模糊性的。

四

舞蹈艺术中的模糊特点也是显而易见的。

舞蹈是一门活动造型艺术，它同观众之间感情的交流，不是靠语言，而是通过完成一系列模糊性很强的动作得以实现。

动作，是舞蹈家用来寄寓感情的基础和要素，它们既不能单纯模拟原始动作，也不能凭空臆造，必须充分调动抽象思维从大量自然动作中取选、夸张有效部分，必须赋以各种姿态、步式、组合、节奏以象征性内容，使观赏者从模糊动作的快慢、刚柔、张弛运动中，感受多种情调，如喜悦、悲哀、激扬、愤怒等。

舞蹈动作也需要抽象复合，构成独特的舞蹈语汇。基于它的活动性，舞蹈动作的复合与音乐大致相同，也带有较强的模糊性、多变性、暗示性和联想性，如在芭蕾艺术中，观赏者很难说出那无声语汇中的句意，只能从模糊和象征的动作中感受总体的基调和事件。

总之，艺术是人类社会活动的产物，是人类大脑思维活动的结果。人脑本来就具有模糊思维的特点，这种特点在艺

术活动中往往表现得更加明显。在一定意义上讲，认识这个特点，掌握模糊思维的规律，可能将使我们的艺术创作更便于表达人类日趋复杂的观念和感情，更有利于满足现代人的某些审美要求。

（原载《百科知识》1984年第2期）

· 陈宏翚 ·

从理论模型水平规定文艺与生活的关系的尝试

本文旨在探讨文学发展史的理论。

任何文学现象都是开放的，但人的理解却总是封闭的，所以，需要有不同水平的自身封闭的文学理论作中介来拟合文学现象。由于理论模型不仅能对沟通现象与其本质的认识过程起到一种桥梁作用，同时又能概括出支配错综复杂的现象的主要矛盾，给人以简洁、明晰的直观印象，所以，我们将从理论模型水平，规定文学发展和社会生活的关系。

在我们的探索中，文学是作为一种社会现象加以定义的。所以，我们反对把文学发展看成是其自身本质的必然的展开过程，是黑格尔的绝对精神向自身返回的一环。同时也反对把文学看成毫无规律可言的纯粹偶然的精神产物。我们认为，任何一门科学的建立，都必须以非孤立现象的存在为前提。

各种现象间是普遍联系、互相制约的。如果从相互作用的角度考察文学发展和社会生活之间的关系，我们当然可以说它们是互补的：社会生活对文学发展具有影响，文学反过来也对社会生活具有影响。但是，这远不是辩证的论断，而

只是一种静态的几何描述。在本文提供的模型中，我们将探索文学发展和社会生活之间相互作用的机制，从而作出动力学的解释。

我们不否认社会生活对文学发展具有制约作用。但这个制约是通过什么途径、什么方式进行的呢？是简单的，还是复杂的？是直接的，还是间接的？是同步的，还是异步的呢？另外，文学对社会生活的反作用的机制又是怎样的呢？

这里我们应先考察人们对文学本质的不同理解。

别林斯基说："艺术是对真理的直感的观察，或者说是寓于形象的思维。"①苏联科学院哲学研究所、艺术史研究所编写的《马克思列宁主义美学原理》中也肯定了这种说法，认为艺术本质上是对世界的审美认识②。我国学术界也持大致相同的观点，例如以群主编的《文学的基本原理》中说，"马克思主义者认为：文学艺术是一种社会意识形态，它是客观现实在作家头脑中反映的产物"③。这种把文艺的本质理解为认识的一种特殊形式，理解为生活的反映的看法，我们称之为生活动力型观点。

还有一种不同的理解，湖畔诗人柯勒律治就认为，诗是天才的特产，是诗人对自己心中的形象、思想、感情强化、改变的结果④。近代的表现派、弗洛依德学说的拥护者以及现代派文学都持本质上相似的主张⑤。高尔基似乎也偶尔这样

---

① 别林斯基《艺术的观念》。见《西方文论选》（下），第535页，上海译文出版社1979年版。

② 参见《马克思列宁主义美学原理》（上），第249页，三联书店1962年版。

③ 见《文学的基本原理》修订本，第55页，上海文艺出版社1960年版。

④ 参见《西方文论选》（下），第33—34页。

⑤ 如弗洛依德学说的拥护者就认为，艺术本质上就是被压抑了的性欲在想象中的具体实现。参见李斯托威尔《近代美学史评述》（上海译文出版社1980年版）第五章《精神分析论》。

认为，例如他说，文学是从“人们要把自己最好的幻想、希望和思想，在生活中实现，并由此创造美好的文学形象和自己的行为典范的不可征服的意图中产生的”①。这种把文艺的本质理解为实践的一种特殊形式，理解为自我的表现的看法，我们称之为自我动力型观点。

按照生活动力型观点，社会生活决定艺术的发展。毕达可夫说：“艺术作品的内容是历史的具体的。艺术中的人物描写，其性质总是历史的，总是决定于现实的社会关系，即是与社会存在的各个不同阶段的历史内容有关。历史环境决定艺术家的方法和他所运用的体裁，并在它们上面打下自己的烙印。而这尤其影响到作品形象的独特性，影响到形象的艺术的个性化。”②

但按照自我动力型观点，文学发展并非是社会生活的影子和镜像。文学的发生是随机的，社会生活对其主要起选择作用：它接受顺应生活潮流的文学倾向，排斥不适合生活潮流的文学倾向。穆卡洛夫斯基说：“于是我们不应当把艺术只看作是社会发展的直接结果。艺术结构中的变化确实受到外部的刺激，但是这些冲击被感受和发展的性质与方向，却只取决于内在的美学前提。”③

另外，文学对社会生活的作用也可大致分为决定和选择两种作用。唯美主义作家王尔德认为，不是文艺摹仿生活，而是生活摹仿文艺。例如，只有艺术创造了伦敦的雾后，雾才在生活中真正存在④。但这种观点缺乏普遍性，看了莫里

---

① 转引自毕达可夫《文艺学引论》第91—92页，高等教育出版社1958年版。
② 《文艺学引论》，第21页。
③ 转引自布洛克曼《结构主义》第77页，商务印书馆1980年版。
④ 参见《西方文论选》（下），第111页。

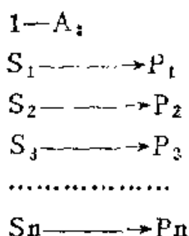
哀的剧作，不能使吝啬鬼变得慷慨。比较一致的观点是：文学对社会生活的作用是以感受为特点的，它唤起、加强我们的一些思想感情，遏止、压抑我们的另一些思想感情，完全是以我们对生活的体验、感受为前提的，即文学对生活主要起选择作用。

在作了上述规定后，下面我们进入具体分析。

根据对文学本质的不同理解，我们可以把文学发展理论模型，相应地归结为生活动力型和自我动力型两大类。根据对文学发展和社会生活之间作用机制的不同理解，又可把这两大类理论模型表达为六种形式。

若设社会生活环境为S，设文学现象为P，用——→来表示决定作用，用～～～→来表示选择作用，用- - - →来表示继承关系，那么，我们就得到了六种模型的图象。试解说如下。

1．生活动力型

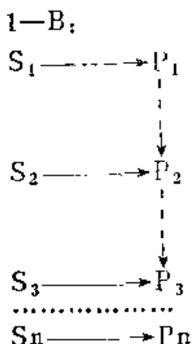


在这种模型中，文学的发展是受社会生活单向制约的，文学现象简单地被表述为社会生活（主要是阶级斗争）在文学领域中的反映。如认为：“每一时代文学内容的发展变化，各种文学思潮、流派的兴衰更替，都不是一种偶然的现象，而是由社会生活和阶级斗争的发展变化所引起的，是社会生活发展的反映。”而“社会生活的发展，不但给文学提供了新内容，同时也促使文学新形式的产生。历史上每一种

文学形式、体裁的演变都不是偶然的，而是随着社会生活的发展，随着文学内容的发展变化而相应地不断发展变化的。”①

北京大学中文系文学专业1955级集体编著的《中国文学史》，以及游国恩等和中国科学院文学研究所中国文学史编写组写的同名著作，其基本结构，多可用此种模型概括。至于一些现代文学史，则更是如此。苏联较早的文学史也有同类倾向。西欧则至少在丹纳和格罗塞等人的专著中，强调了这种社会生活环境的单向决定作用。②

把文学当成社会生活的镜子，文学发展显示出强烈的时代感。建安文学的悲壮慷慨的基调，反映了“良由世积乱离，风衰俗怨”的时代风气，盛唐诗歌的恢宏气象和明丽色彩，体现了朝气蓬勃、发扬蹈厉的时代精神；而明中叶市民文学的浪漫思潮，又标志着当时资本主义意识形态的萌芽。不过，文学发展史，顾名思义，还应有其时间历程。由于缺乏纵向线索，这种模型表达的文学发展史，其历史感似乎太弱。



① 见《文学的基本原理》，第70、72页。

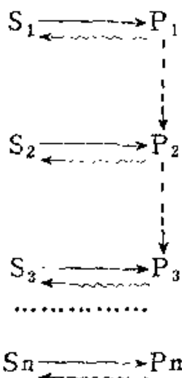
② 如丹纳认为：“精神文明的产物和动植物界的产物一样，只能用各自的环境来解释。”见《艺术哲学》第9页，人民文学出版社1963年版。

这种理论模型，除了承认社会生活对文学的制约作用外，还承认文学发展中的自身继承关系。

虽然，一般的文学理论和文学发展史专著都毫无例外地提到文学发展的规律性和继承关系。文学史著作中零碎的论述也不乏例子，如刘大杰认为汉赋这种非诗非文，又有诗有文的文学样式的发达，就和《诗经》、《楚辞》以及先秦散文的影响有关①。另外，关于现实主义和浪漫主义表现手法的继承也是谈得比较多的；但是，用文学自身的规律性作为贯穿始终的线索，把传统表现手法的继承作为过程，加以认真探究的论著，似乎尚未问世。

粉碎"四人帮"以后，文学发展的这种纵向联系，受到了较大的重视。李泽厚的近著《美的历程》，试图历史地具体地研究探索文艺存在及发展的内在逻辑，不能不说是这方面的一个可喜的尝试。

1—C：



这种模型除同1—B式外，还强调文学对生活的选择即干

① 见《中国文学发展史（上）》，第128页，中华书局1962年版。

涉作用。在这种理论模型中，文学不再被当成消极的存在，它取得了自身独立的价值。

使人困惑不解的是，当人们谈论文学和社会生活的关系时，很少有人注意到文学活动本身就是社会生活的一个组成部分，但是当我们把文学和生活作为研究对象时，又是把它们当成两个权利同等的独立系统的。一直来就是这样不加区别地笼统议论！在康托尔的集合论里，部分倒可能和全体等同，但我们谈的不是数学。文学作为生活的一部分，它是怎样取得和生活同等的地位的呢？事实上，事物都是一分为二的。本质作为一，自身异化为他物，这个他物是另一。这样本质在自身中构成对立，并在对立中达到统一。文学现象作为一自洽系统，在研究中是被当成生活的异在的，不过，这和文学反映生活的理解是矛盾的。

另外，一般的文学史似乎都不研究文学对生活的制约。文学对生活的影响，文学的继承性，往往只从直接性理解，而没有把文学和生活当成复杂的网络，各种关系的联结，是多层次多途径的。

2. 自我动力型

2—A：

$S_1 \rightsquigarrow P_1$

$S_2 \rightsquigarrow P_2$

$S_3 \rightsquigarrow P_3$

……………

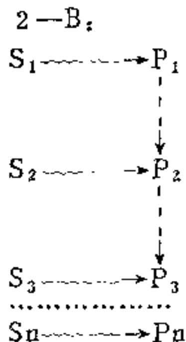
$S_n \rightsquigarrow P_n$

这种模型中，文学现象的发生是独立的，社会生活主要起选择和定向作用。苏联近几十年来颇具影响的新文化—历史方法论认为：具有决定意义的是优秀作家个人独树一帜的创

作才能，其作品的特点基本上也取决于此。社会生活环境的影响，只有和作家联系起来考虑才有意义。①

我国汉、唐两朝都具有政治上强大统一、经济上昌盛发达的特点。但和唐朝文学艺术高度繁荣的景象相反，汉朝就没有出现过相应的文艺鼎盛的局面。另外，某些文艺思潮，也完全可以出现在社会结构迥然不同的国家。例如表现主义、象征主义、立体主义等思潮，都是风靡西方，并不同程度地影响了世界各国的文艺观念的。由此可见，外部条件相同，但文学现象却可全然不同；而外部条件不同，文学现象又可有很大的一致性。

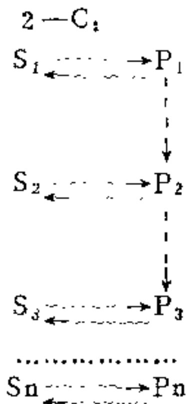
马克思关于艺术繁盛和社会发展不平衡关系的论述是大家熟知的②。从整个社会—历史的角度看，经济无疑是最后的决定的原因，但从文学发展这个特定角度出发，能否认为自我表现具有更重大的意义呢？我们认为，在未深入探讨前，似不应作出过于匆忙的结论。



① 波斯佩洛夫《论文艺学的科学性》。转引自《国外社会科学》1980年第2期，第46页。

② 参见《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》，第2卷，第112页—113页。

这种模型除同 2—A式外，还承认文学现象的自身继承关系。丹麦文艺批评家勃兰兑斯说："文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。一个国家的文学作品，不管是小说、戏剧还是历史作品，都是许多人物的描绘，表现了种种感情和思想。感情越是高尚，思想越是崇高、清晰、广阔，人物越是杰出而又富有代表性，这个书的历史价值就越大，它也就越清楚地向我们揭示出一特定国家在某一特定时期人们内心的真实情况。"①他的《十九世纪文学主流》一书，和这里的模型非常接近。



这种模型也象 2—B 式一样承认文学的自身继承关系。不过，这里文学是有积极意义的，它不仅作为社会生活的异在和生活对立，而且在对立中又向生活返回，成为社会生活的一个有机环节。

---

① 见《十九世纪文学主流（第一分册）》第 2 页，人民文学出版社1980年版。

生活和文学组成的复杂网络，虽然从本质上说，也许可以对之进行数学处理，但由于技术上的困难，对此寄予希望却未免过于乐观。但如果不是为了定量分析，而只是定性解说，作为一种辅助手段，也许是可行的。当然，对这种冒失的努力，我们也只能要求人们姑妄听之。

如果设模式中的S和P都是等可能性的运算元素，每个元素都和它上一行同列的元素及同行元素相关，且相关率都是$\frac{1}{2}$，即属自身固有的占$\frac{1}{2}$，受他元素影响的也为$\frac{1}{2}$，如元素P_2，固有的为$\frac{1}{2}P_2$，另外的$\frac{1}{2}P_2$则受S_2和P_1影响。如果我们把自身固有的作为基本的不可分单位，并用小括号（ ）表示这种基本单位，而用中括号〔 〕表示一阶可分，用大括号{ }表示二阶可分，那么，我们可以对模型作出一种运算。

如：

$$P_3=\left(\frac{1}{2}P_3\right)+\left\{\frac{1}{2}P_3\right\}$$

$$=\triangle^*+\left[\frac{1}{4}S_3\right]+\left[\frac{1}{4}P_2\right]$$

$$=\triangle+\left(\frac{1}{8}S_3\right)+\left\{\frac{1}{8}S_3\right\}+\left(\frac{1}{8}P_2\right)+\left\{\frac{1}{8}P_2\right\}$$

$$=\triangle+\left[\frac{1}{16}S_2\right]+\left[\frac{1}{16}P_3\right]+\left[\frac{1}{16}S_2\right]$$

$$+\left[\frac{1}{16}P_1\right]$$

$$=\triangle+\left(\frac{1}{32}S_2\right)+\left\{\frac{1}{32}S_2\right\}+\left(\frac{1}{32}P_3\right)+\left\{\frac{1}{32}P_3\right\}$$

$$+\left(\frac{1}{32}S_2\right)+\left\{\frac{1}{32}S_2\right\}$$

$$=\triangle+\left[\frac{1}{64}S_1\right]+\left[\frac{1}{64}P_2\right]$$

$$+\left[\frac{1}{64}P_2\right]+\left[\frac{1}{64}S_1\right]$$

$$+\left[\frac{1}{64}S_1\right]+\left[\frac{1}{64}P_2\right]$$

$$=\triangle+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\left\{\frac{1}{128}P_2\right\}$$

$$+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\left\{\frac{1}{128}P_2\right\}$$

$$+\left(\frac{1}{128}S_3\right)+\left\{\frac{1}{128}S_3\right\}$$

$$+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\left\{\frac{1}{128}P_2\right\}$$

$$=\triangle+\left\{\frac{1}{128}P_3\right\}+3\times\left\{\frac{1}{128}P_2\right\}$$

$$=\left(\frac{1}{2}P_3\right)+\left(\frac{1}{8}S_3\right)+\left(\frac{1}{8}P_2\right)+\left(\frac{1}{16}P_1\right)$$

$$+\left(\frac{1}{32}S_2\right)+\left(\frac{1}{32}P_3\right)+\left(\frac{1}{32}S_2\right)+\left(\frac{1}{64}S_1\right)$$

$$+\left(\frac{1}{64}S_1\right)+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\left(\frac{1}{128}S_3\right)$$

$$+\left(\frac{1}{128}P_2\right)+\cdots\cdots$$

$$\approx\left(\frac{69}{128}P_3\right)+\left(\frac{19}{128}P_2\right)+\left(\frac{8}{128}P_1\right)+\left(\frac{16}{128}S_3\right)$$

$$+\left(\frac{8}{128}S_2\right)+\left(\frac{4}{128}S_1\right)$$

（*△代表上一列算式中不可分单位的全体。

**运算到S_1或P_1即为不可分单位。）

由以上运算可看出，即使在大大简化的情况下，生活和文学间的关系依然是犬牙交错，十分复杂的。任一元素不仅受同行及上一行各元素的制约，而且也制约同行及下一行各元素。另外，这种制约又是多层次、多途径的。正因为如此，我们研究任何文学现象，都不仅要研究现象本身，而且还要研究整个文学发展过程；不仅要研究当时的社会环境，而且还要研究整个社会发展的过程。虽然，人类的认识不会穷尽它们之间的全部关系，但在不断的逼近中，我们完全可以在相当精确的情况下，掌握其主要规律。

（原载《当代文艺思潮》1982年第1期）

·金德万·

统计学与文学风格的辨析

在现代社会，统计学与自然科学、社会科学的不少学科有着紧密的联系。人们广泛地运用统计学的方法处理数据，分析资料，从而使结论更为严密，论证更为牢靠。但是，在对作家不同的文学风格的辨析上运用统计学的方法还鲜为人知。马克·吐温对迪斯雷利说过的一句话在人们心中似乎还记忆犹新："有三种谎言：谎言、糟糕透了的谎言、统计。"①好象文学家对统计学是深恶痛绝的。

六十年代，运用统计学的方法成功地解决了两桩文学史上几百年来聚讼纷纭、莫衷一是的公案，使得文学界人士摒弃成见，对统计学刮目相看。

1769年到1771年间，在伦敦的《公众宣言》（Public Advertiser）杂志上连续出现了一组署名"朱利叶斯"的文章，文章以信函的形式，用辛辣犀利的笔调对乔治三世的权臣贵胄进行攻击漫骂，这些文章于1772年以《朱利叶斯信函》为名正式结集出版。尽管英王并未对作者加以深究，这

① 参见Patrick Murphy, Statistics, Made Simple.

些文章却在当时的人们心中掀起轩然大波。“朱利叶斯”显系匿名，时人也未知底里。时序流转，《朱利叶斯信函》已经成为英国文学史上难以磨灭的一页，然而作者却湮然无闻。从那时至今，版本学家、文学史家进行了大量的研究工作，他们对十八世纪的书籍文章相较比证，并且还校刊字迹，对匿名作者的文稿和与书商往返的信函进行了多方处理，最终还是难得结论。多达四十人被视为文章的真实捉刀人，不过所论各持一词，争论不休。一直到十九世纪末叶，大家的注意力集中到了菲利普·弗朗西斯爵士身上，然而证据还是嫌单薄，疵漏之处时有发现。到了本世纪六十年代，瑞士文学史专家爱尔加哈德运用统计学方法对《朱利叶斯信函》进行辨析研究。他将《信函》中有特征的表达扒梳拣取，列了一个五百“标示词”的明细表，并且详细地分析了五十组同义词的使用。然后持此与当时各种人的文章进行比勘，终于得出强有力的证据：朱利叶斯正是菲利普·弗朗西斯的匿名。他声称：经过对三百个作者的生平资料进行比较，只有弗朗西斯以99％的比率与《朱利叶斯信函》相一致，从而廓清了迷雾，解决了这桩文学史上寻找真实作者的悬案。①

无独有偶，大洋彼岸的另一个英语国家美利坚合众国也有一桩历史上笔属谁手的疑案。在1787和1788两年间，围绕着合众国的立宪问题，在纽约的《独立月刊》(Independent Journal)、《文献一束》(Packet)、《每日宣言》(Daily Advertiser)杂志上相继发表了85篇支持立宪的政治鼓动文章，结集出版时称为《联邦主义者文献》(Federalist Papers)。这其中，有51篇公认为亚历山大·汉密尔

① 见Ellegard, A Statistica Meth d for Determining Authorship.

顿所写，14篇为詹姆斯·麦迪逊所写，5篇为约翰·杰伊所写，另有3篇系汉密尔顿与麦迪逊合写，余下的12篇，究竟出自汉密尔顿抑或是麦迪逊之手，无从判定。不少人为研究这一问题穷年经月，毫无建树。时至六十年代，美国学者莫索泰勒和华莱士对这一问题进行了探讨，运用统计学的方法取得了卓著信誉的成果。

他们的研究与爱尔加哈德有所不同，爱尔加哈德需要对40位可能性很大的作家进行比勘，统计所涉及的资料中关键的标示词超过一百万词次，而莫索泰勒与华莱士只在两个人中取断孰是孰非，不过这也决非轻而易举。

他们以标示词的统计来判定有五篇属于麦迪逊所写。例如：在While和Whilst（均为"当……之时"）这两个词的使用中，麦迪逊不用While，而Whilst的出现频率高达57%，汉密尔顿则相反，While的使用频率达到29%，而Whilst从未出现过，以此作为论证条件之一。但类似的标示词实在太少，于是两位学者使用了用词频率综合比较的方法进行探究，主要是对介词、连词、冠词这类"功能词"进行比较。例如：by（介词，表示"依据"），汉密尔顿的用词频率很低，而麦迪逊则很高；to（介词，表示"对……，向…"）的使用情况则相反。诸如此类有着强烈倾向特征的词一共发现了28个，按照这些词的不同使用频率，令人信服地判定这悬而无决的12篇文章实际上是麦迪逊所写。他们的成果受到普遍的重视，成为运用统计学方法辨析作品风格的一部经典著作。①

这些学者取得的成就也是建立在前人的基础上的。由此

① 见Mosteller and Wallace, Inference and Disputed Authorship, The Federalist.

可以上溯到十九世纪中叶。英国数学家奥古斯塔斯·德摩根首先提出，对有关圣保罗一些作品的著作权的争论可以用衡量不同版本的《使徒行记》中使用词的长度来解决。美国地球物理学家托马斯·科·门登霍尔是率先进行这种方法实践的人。他于1887年在《科学》（Science）上撰文，他认为：将词的长度的使用率作为不同作者风格的判定，这项假说是可以付诸实践的，可以象在分光镜下对物质进行光谱分析一样,建立一种“使用词谱”。这个“词谱”可以依据词所含的字母数和它们各自的出现频率来对不同的作品进行图解式统计分析。他说：“如果能够证明《大卫·考波菲》的‘词谱’特性与《奥列弗·退斯特》、《远大前程》的词谱特性相一致，而与《名利场》、《尤金·阿拉姆》、《鲁滨逊漂流记》等书有着显著的差别。那么，一旦这种词谱在一篇作品中出现，就可以认定出自狄更斯之手。”

门登霍尔选取了几位作家,建立了这些作家的作品的“词谱”，或者称为词长的频率分布。他发现狄更斯三字词用得最多，撒克雷也是如此,但在频率上有差别,而约翰·斯图尔特·米尔的作品中,二字词最为普遍。这几位作家的词长频率分别是：狄更斯4.312；撒克雷4.481；米尔4.775。门登霍尔发现同一类型的“词谱”特性，而词长频率有差别。

门登霍尔于1901在《科学》上再次发表文章，披露了他对莎士比亚与培根研究的成果。他采用计算机统计分析了莎氏的40万个词，培根的20万个词，以及这些作家同时代一些人的作品。他发现莎氏的作品，无论是散文，还是韵文，用词的特性曲线都是固定的，在莎氏的“词谱”中四字词最为普遍，这点与培根有显著不同。但是，他同时又发现克利斯托弗·马洛的作品，无论是“词谱”特性，还是词长分布特性

曲线竟与莎氏一模一样，使他的研究陷于困境。

与此同时，欧洲大陆的学者也正在用统计归纳的方法研究柏拉图的《对话录》的编年。他们采取的研究方法是比较各个不同时期作家的表达“标示”，如词序、节奏、特征词以及各种“单次出现词”。刘易斯·坎贝尔于1867年研究所得的结果与法国语言学家里特尔于1888年得出的结论完全一致。①

波兰学者罗特史洛斯基则对文体的特征成份进行统计研究，他分列出500种文体的“特性断面”，于十九世纪末叶，他又转入句长的统计分析。

二十世纪以来，以统计学方法对文体进行分析的学者首推剑桥大学的统计学家尤迪·左勒，他集诸前贤成就于一身，无论从词长，还是句长；无论是词长分布特性曲线，还是文风“标示”统计率，他多方都在进行探讨。分别对培根、科勒律治、麦考莱诸人进行了详细而又慎审的研究，他的研究成果已成为考订这些作家的作品，作品分集编年的决定性依据。②

第二次世界大战以后，统计学方法对文学风格的辨析得到了长足的发展，主要是运用了电子计算机。这样一来，统计所及的资料更为浩繁，计算的精确度更高，而结论也更令人信服。研究的具体方法也扩展到对表达的“特征位置”和“词的亲和率”的研究，综合分析的概率论也得到广泛的运用。研究的对象甚至泛及到法律证词。英国就有一宗诉讼案，以统计学分析的方法论证了被告的无罪。不过，美国司

---

① 见Lewis Campbell, Sophist, Politicus. charles Muller, Initiation Aux Methodes De La Statistitque Linguistique.

② 见Udny Yule, The Statistical Study of Literary Vocabulary.

法机关在关于报业巨子赫斯特的女儿帕特里夏·赫斯特被控参与一项抢劫银行罪的案子审理中，以这门学问尚嫌年轻，经验缺乏为理由，宣告辨护无效。

学界人士仍然认为，在文学风格的辨析上运用统计学的方法是卓有成效的，不断开拓，不断发展，必然能够克服不足，使之得到公认。有的人甚至认为，不久的将来，每个人的写作风格和习惯都可以各种不同的特征标示存储于计算机，象每个人的指纹一样，成为每个人不容混淆的个人特征。

我国运用统计学的方法来分析文学作品近年来也有发展。武汉大学已将《骆驼祥子》全部存入电子计算机，统计出老舍这部作品用了2413个不同单字，总字数107，360（不含标点），并对单字出现次数，编排了《频度表》和《函字索引》，依此可以知道这位作家在这部作品中使用字、词、词组，语法结构的范例。除此以外，他们还对鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、曹禺、叶圣陶、夏衍、赵树理八位作家的作品进行了相同的处理，输入计算机达155万字。①相信这门科学在我国的运用必将取得快速的进展。

（原载《当代文艺思潮》1983年第4期）

① 见《〈骆驼祥子〉进入计算机》载《长江日报》1983年3月15日。

·方劲戎·

现代心理与现代手法

艺术美的鉴赏是不能离开人的心理活动的。艺术鉴赏活动，也可以说是客观刺激物作用于感受器，引起大脑皮层活动，然后产生的一定的心理现象。

鉴赏者对文学创作的欣赏，基本上可以分为创造性鉴赏、重建性鉴赏、以及评论性鉴赏。

创造性鉴赏。这种鉴赏，从文学作品获得的信息是全新的。一个从未接触过古典文学的读者，他第一次读《红楼梦》，书中的情节及人物就作为全新的信息引起他的反馈联想。

重建性鉴赏。这种鉴赏，是从文学作品中获得一种更强烈的新信息，这种新信息可能取代原有的信息存储，也可能与原来的信息结合，产生一种新的信息。人们不断接触新的文学艺术作品，它们在人的大脑中就产生一个又一个重建。

评论性鉴赏。这种鉴赏，主要是运用自己原有的信息积累，与新接受的信息进行比较，从而作出新的判断。人总是带着生活经验及情绪记忆来鉴赏文学艺术的，这就是评论性鉴赏的基础。评论性鉴赏也带有重建的性质，但更富于革命性。

无论哪一种鉴赏，都是人的一种积极的心理活动。现代社会及科学技术的突飞猛进，也影响到人的心理变化。从人的心理素质来说，人变得更加成熟。现代生物学、生理学、心理学、以及脑科学的发展，又科学地揭示出了人的心理活动的一些规律，使得我们有可能从心理及生理角度来研究思维活动的规律。科学家作了一些令人惊叹的新创造，电子计算机已经用来下棋、绘画、开药方、写诗、写推理小说，等等。这说明，科学已经严峻地走进了文学领域，迫切需要我们从社会及自然科学结合的角度来研究文学创作及鉴赏。

随着现代社会及科学的发展，随着人的鉴赏素质、心理素质的变化，文学艺术的创作必然要有新的手法及创造。那么，这种新的心理变化主要表现在哪些方面呢？我认为，有如下三个方面。

新的时空观

新的节奏感

新的信息量

下面，试作一些浅陋的阐述。

新的时空观

时空联想，是文学艺术鉴赏的一个主要特征。特别是对诉诸文字的文学作品的欣赏，更需依赖欣赏者的时空联想。作家笔下的人物及情节可以思接千载、视通万里，欣赏者也以他的时空观去积极地体验与想象。

但这种时空联想绝不是消极与被动的，它不但取决于文学作品所提供的联想基础，也凭借欣赏者的联想素质。不然，怎么会有“有一千个读者就会有一千个哈姆雷特”之说呢？

人们的时空观，也就是从科学及社会的角度，对时空的新的认识深度。时间与空间是无限的，人们的时空观的发展也永无穷尽。人类开始只能认识几年，几十年前的事。屈原的《天问》，一口气提了一百七十二个问题，涉及到天文、地理、历史等各门学科，当时的人读了这首诗，他的时空联想也必然是有限的。今天的人们，却可以用现代科学发展的一系列新成就来解释及回答屈原的问题。由此可见，时空观是一个历史的范畴。

历史时空，它反映出人类对自己的过去的认识，无论是社会生活还是客观世界的固有的自然规律。这个趋势很明显，人类的历史越发展，对自己的过去也就可以追溯到更远古的时代。现在有一种历史科学幻想小说，就是表现人类过去的历史的，它凭借想象，也凭借人们对历史的新的科学的认识。

现实时空，它是人类对自己的现状及未来的新的认识。现代科学及工业的发展，促进了人们的相互关系、促进了信息交流的迅速及方便，使得人们有可能对互相有更快的了解。各种社会意识形态、各种社会习俗互相交流及影响着。现代科学技术的新成就，元素、粒子、光、生命的本质及起源，人的思维的规律等等，都在互相影响。一门新学科未来学产生了，它是在现实基础上，研究及推断未来的发展及预测。在文学艺术领域更是有各种新流派及新手法涌现，启发人们去作进一步的思考。

由此可见，我们现在的文学创造，面对的就是具有这样的新的时空观的读者。我们知道，新的艺术形象的构思及产生，是按照接近、对比和相似等联想的规律在想象中完成的。现实中被特定的时间及空间分隔及限制的观念，可以在

文学作品中用一个形象来加以结合及补充。那么，作为作家在创作过程中，既要充分运用这种新的时空观去丰富及补充自己的创作，也要考虑到自己的作品能否满足现在读者的新的时空联想的需要。这大概也可以算作是一种“社会效果吧”？

毋庸置疑，一篇成功的作品，应当具有时代的新鲜感，这种新鲜感，并不是一定要在自己的作品里去描写现代科学技术的新发展，但它应当给人以新的感觉。它应当既和现代社会生活的实践合拍，又符合现代读者的欣赏心理。我们强调作家深入实际生活，难道不也是吸收这种新信息的一种方法吗？与世隔绝、闭门造车，难免要在作品中给读者留下一种“陈旧感”。作家应当处在不断更新自己的知识的过程中，才有可能在自己作品中去追求新意、追求新的手法。唯有如此，也才能给读者留下新的时空联想，让读者在新的时空观中，插上想象的翅膀、展翅翱翔。作品与读者之间的交融及统一，不正是在这个基础上完成的吗？

新的节奏感

在我们的周围生活中，处处能感到节奏的存在与影响。年的节律，季节的交替，昼夜的循环、潮汐的起落、月亮的盈虚等等。在我们的自身生命运动中，体温升降、血压高低、激素分泌等等。我们最常见的是一种时差感，违背了节奏，就要付出代价。这种现象也叫它做“生物钟”现象。

尽管节奏的客观内容没有变化，但我们都很清楚地意识到，现代人的节奏快了。生活节奏、工作节奏、以至于影响到欣赏节奏，都在不同程度的加快。到过美国的人回来说，

美国人走路象跑步一样，其实，这就是他们那里的正常节奏。正象有的农村来的人到上海来一样，他也感到上海人匆匆忙忙。这是一种很明显的节奏差异。

人们对节奏是敏感的，普列汉诺夫说："对节奏的敏感，正如一般的音乐能力一样，显然是人类的心理和生理本性的基本特质之一，也不独限于人类。"

现代人的节奏加快了，可以从以下两方面来分析。

首先是传递信息的节奏加快了。由于工业化以及现代通讯媒介的发展，信息的传播频率加快了。通过卫星的实况转播，全世界各地发生的事情可以以最快的速度传播，中间梗塞的现象越来越少。

其次是接受信息的能力加快了。客观信息传递速度的加剧，当然影响到人的主观接受能力，人已经能适应这种速度，并同时也需要这种信息的传递速度。人们经常说，现代人越来越聪明，指的就是这种反应速度越来越快。

这是一种渐进的、但同时又是明显的心理变化。造成这种情况的原因是综合性的，社会生活、文化环境、智能的高低等等，都会给这种节奏带来影响。但科学家们经过研究发现，造成这种情况的原因，很大程度上归因于幼儿时期的培养。一般来说，儿童在了解时间、节奏、以及速度等概念时要分成四个阶段：先懂得时间连续发生的事件，再记住短时间内的顺序，然后他们明白了什么是短暂的时间，最后他们理解了瞬时的速度。正常儿童接受这些概念时，是通过周围社会生活产生的，而现在社会生活的快节奏，也就自然影响到儿童的心理变化，这种速度快慢对他们的影响也将是终生的。

作为文学作品中的节奏，它虽不象音乐的节奏那么明显，但它同样也是体现作家总体构思的一部分。这种节奏，

要使整个作品的基本成分的各个部分通过一定的体系及连贯性，形成特定的布局，使读者在张弛的变化中，得到艺术的享受。在建筑及造型艺术中，著名的黄金分割构成了完善的节奏比例，文学作品虽没有这种特定的数的精确比例节奏，也同样需要在总体构思下的全局协调。雨果写巴黎圣母院时，用细致的笔调去描写那时的环境，他对每一个局部建筑的描写简直近乎于做考古工作了，他是按照他那个特定时代的节奏要求来描写他笔下的事物及人物的。今天的作家如果用同样的笔调来写的话，就要考虑今天读者的耐心了。表现在电影上，这种节奏要求就更加明显，自然主义的平铺直叙，观众会觉得好笑和不耐烦，快些、再快些，这就是广大观众对那些慢腾腾镜头的呼吁。

据科学测定，人的两个神经刺激之间的反应周期一般是五十分之一秒。现代文学艺术的节奏远远没有达到能适应这个标准的程度。

我们提出加快文学作品的节奏，并不是否定文学艺术作品固有的规律，让读者对作者所要表现的主题一览无余。那么，这不是文学作品，而是干巴巴的讲解提纲了。我们所说的快节奏，是指作家应当懂得省略那些啰嗦的笔墨，作家应当清醒地意识到每一个章节及局部在整篇作品中的地位，在这局部的互相联系环节上，不应当是慢步子，而应当是快节奏。

新的信息量

“知识爆炸”，是我们现在经常听到的一个词汇。这不是危言耸听，而是有着切实的根据。这个知识爆炸，也称做

为信息爆炸，它的主要意思有两层：一是指新知识量以惊人的速度递增，试举自然科学为例，二十世纪六十年代到七十年代的十几年，各种新发明竟超过了以往两千年的总和。二是指知识陈旧率加快，由于新知识的不断涌现，原有的知识基础不断改变与充实，新陈代谢也就是很自然的了。

这种新的信息量并没有超过人的大脑的容量。据测定，人的大脑的信息容量可达到10^{12}～10^{15}比特，相当于两个半北京图书馆所藏的信息量，而目前一个科学家所掌握的知识，与大脑的可容信息量相比，还不到百分之一呢！

这种新的信息量，就对艺术鉴赏提出了新的要求，由于人们以新的信息起点来鉴赏文学作品，文学作品所提供的信息也就要更典型、更新鲜、更动人。

新的信息量将从以下三个方面产生新的心理要求。

首先，由于信息量大，人们掌握的知识基础比较厚实，所以在艺术鉴赏过程中，引起的反馈联想也较迅速。这种迅速的反馈思维活动就能对文学作品进行比较全面的鉴别及消化。从作品所描写的人物，马上会联想到历来作家所描绘的相同类的人物，以及人物的性格及矛盾冲突所依赖的环境，在一种鉴赏者所理解的时空范围内，任凭思想的快马驰骋。所以，任何作家笔下的人物的虚假、浅薄，都逃不出现在读者的眼光。

其次，这种新的信息量，从知识的纵向及横向两方面造新了现代人才，人们也越来越不满足仅从单一的领域或科目来认识客观世界，对艺术的鉴赏也同样如此。人们经常在一些文艺作品中发现一些失真、失实的细节，这就是一个明证。现在对科学家的要求是文理相通、也即所谓“两栖科学家”。学科之间的互相渗透、互相影响已是司空见惯的常

事。既然有了“两栖科学家”，可否要求我们的作家也通晓点科学知识，成为“两栖文学家”呢？这是时代赋予的任务，也是当代文学创作的必由之路。

再则，这种新的信息量，会加快及深化欣赏感觉的转移。巴尔扎克说过：“真正懂得诗的人会把作者诗句中只透露一星半点的东西拿到自己心中去发展。”这种发展，再没有比现在的读者来得更加快，更加深入了。思想的深化、感觉的转移，从来就是在坚实的基础上产生的。没有欣赏音乐的耳朵，再美妙的音乐也是对牛弹琴。同样，再深刻的文学作品，对没有鉴赏能力的读者绝不会起半点启蒙作用。而一部作品的欣赏过程，又是读者一种新的形式的再创造。而这种再创造的深刻程度，也完全取决于原来信息量的积累程度。俗话说：厚积薄发。目尽尺幅，神驰千里，坚实的基础就有可能发现文学作品中作家隐蔽起来的真实思想。

由此可见，成功的文学作品所刻划的人物应当有深度、有厚度、有立体感，这不单是文学创作的需要，也是当今读者的鉴赏需要。人物性格的多侧面，故事情节的多层次，也是新的信息量的一种必然体现。

某些科学家预言，在本世纪末下世纪初，心理学有可能成为整个科学的带头学科，这不是没有根据的。自从十九世纪以来实验心理学的发展，至于记忆、学习、思维规律的新探索及发现，对大脑深部海马区的研究，遗传信息的机制及作用的探索，所有这些新的科学成就，也必然对文学创作及鉴赏提出新的要求。

西方现代派文学的兴起，固然有其社会、政治、经济原因，其中也不乏有科学发展以及现代人心理变化造成的原因。

内心独白、戏剧性叙述法、多层次结构、现实与幻想结合等等创作方法，也在一定程度上反映出了现代人的心理要求。

英国的一位文学家曾这样说：“去爱那些最好的，去通晓那些最好的，这就是革命中的成功之母。”难道不也意味着，我们应当去努力创造及发现最能满足当代人审美要求的新的手法和新的意境吗？

现代心理与现代手法的辩证统一运动，就是这样向我们提出要求的。

（原载《当代文艺思潮》1983年第5期）

· 刘再复 ·

论人物性格的二重组合原理

一

莱辛说："一切与性格无关的东西，作家都可以置之不顾。对于作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处"（《汉堡剧评》第二十三篇）。莱辛把人物性格的塑造放在文学创作整个过程中的一个非常突出的位置上，以至认为它是文学创作真正的重心，其他一切与性格无关的东西都应当让路。莱辛这种论断，对于以塑造人物形象为主体的文学艺术类型，例如小说、戏剧文学、电影文学、叙事诗、报告文学、史诗等，都是能够成立的。人物性格的塑造，确实是文学创作真正的难点，是文学艺术某些门类中的价值所在。因此，在文学理论的研究中，性格塑造的研究也显得特别重要。

对于性格塑造的研究，早已成为我国社会主义文学理论探索中的一个重要课题。但是，我们在探索这个问题时，一

般都从塑造典型这个角度来进行思考，什么是典型环境中的典型性格，怎样塑造典型环境中的典型性格，当然是思考性格塑造的一个根本角度，我仍然不放弃这个角度；但是，我想着重从性格结构及其性格组合这个角度来探索一下这个古老的课题。通过这个角度，我们同样可以达到把握典型性格的目的。

关于性格的本质，至今仍然有多种说法。如果较朴素地表述，所谓性格，就是人的个性心理特征的重要方面。恩格斯说："人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做"（《马克思恩格斯选集》第四卷第344页）。这就是说，性格表现包括两方面的内容：一是行为的现实，一是行为的动机和方式。而独特的行为的方式，包括思维方式、情感方式、实践活动的方式，等等。这两方面的内容都表现出人物的心理特征，这种心理特征在类似的情境中不断出现，有一定的稳定性，以至习惯化，便形成独特的性格。

人的行为方式千变万化，心理特征也千差万别，因此，人的性格本身是一个很复杂的系统。每个人的性格，就是一个独特构造的世界，都自成一个独特结构的有机系统，形成这个系统的各种元素都有自己的排列方式和组合方式。但是，任何一个人，不管性格多么复杂，都是相反两极所构成的。这种正反的两极，从生物的进化角度看，有保留动物原始需求的动物性一极，有超越动物性特征的社会性一极，从而构成所谓"灵与肉"的矛盾；从个人与人类社会总体的关系来看，有适于社会前进要求的肯定性的一极，又有不适应社会前进要求的否定性的一极；从人的伦理角度来看，有善的一极，也有恶的一极，从人的社会实践角度来看，有真的一极，也有假的一极，从人的审美角度来看，有美的一极，也

有丑的一极。此外，还可以从其他角度展示悲与喜、刚与柔、粗与细、崇高与滑稽、必然与偶然等等的性格两极。任何性格，任何心理状态，都是上述两极内容按照一定的结构方式进行组合的表现。性格的二重组合，就是性格两极的排列组合。或者说，是性格世界中正反两大脉络对立统一的联系。但是性格的这二重内容都不是抽象的。它是具体的、活生生的各种性格原素构成的。这些性格原素又分别形成一组一组对立统一的联系，即形成各种不同比重、不同形式的二重组合结构。一个较简单的性格世界，可能只是一组性格原素构成的，一个丰富的性格世界，则是许多组性格原素合成的复杂网络结构，在这种结构中各组性格原素互相依存、互相交织、互相渗透，互相转化并形成自己的结构层次，使性格呈现出复杂而有序的状态。例如，巴尔扎克无需别人解剖就坦率地承认自己性格系统中那种互相矛盾的两大脉络。他在致阿柏朗台斯公爵夫人的信中，真实地描绘自己。他说："就我所知，我的性格最最特别。我观察自己，如同观察别人一样，我这五尺二寸的身躯，包含一切可能有的分歧和矛盾。有些人认为我高傲、浪漫、顽固、轻浮、思考散漫、狂妄、疏忽、懒惰、懈怠、冒失、毫无恒心、爱说话、不周到、欠礼教、无礼貌、乖戾、好使性子，另一些人却说我节俭、谦虚、勇敢、顽强、刚毅、不修边幅、用功、有恒、不爱说话、心细、有礼貌、经常快活，其实都有道理。说我胆小如鼠的人，不见得就比说我勇敢过人的人更没有道理，再如说我博学或者无知，能干或者愚蠢，也是如此。没有什么使我大惊小怪的"(《西方古典作家谈文艺创作》第340页)。巴尔扎克在这里剖析了性格的二重内容（正反两大系列），而每一系列中又有多种性格原素，这种种性格原素，例如高傲

与谦虚、懒惰与用功、疏忽与心细等，又可分别形成一组一组的对立统一联系，从而形成复杂的性格系统。巴尔扎克的性格本体就存在于这种二重组合之中。由于性格原素具有无数种组合的可能性，因此，性格的二重组合，实际上又是性格的多重组合。

世界上许多文学艺术家，特别是现实主义的作家和评论家，早已注意这个问题。在我国，金圣叹、脂砚斋等古代文学批评家已对此有所论述；现代作家中，最早自觉地从理论上说明这个问题的极其重要性，并从美学上加以概括的是鲁迅。他指出，把我国文学成就推向峰巅的《红楼梦》，其美学价值，最重要的就表现在它打破了我国古代小说文学"叙好人完全是好，叙坏人完全是坏"（《中国小说的历史的变迁》）的性格单一化的传统格局，表现了"美恶并举"（《中国小说史大略》）性格的丰富性。所谓"美恶并举"，就是性格构成的二重组合。这种性格的二重组合，是《红楼梦》以及世界上许多伟大文学作品创造具有高级审美意义典型时取得成功的美学基础。这是一个理论性和实践性都极强的美学原理，我们可称之为"人物性格构成的二重组合原理"。切实地掌握这一美学原理，对于总结我国当代文学的历史经验，对于思考我国文学的现在和未来，都有很大的意义。

二

人物性格构成的二重组合，作为文学创作的一种美学原理，它首先是承认"文学是人学"这样一个经典性的命题。

作为社会的人，其心灵世界是极其复杂、极其丰富的。我国具有很高文学素养的翻译家傅雷说："了解人是一门最高深

的艺术，便是最伟大的哲人、诗人、宗教家、小说家、政治家、医生、律师，都只能掌握一些原则，不能说对某些具体的实例——个人——有彻底的了解。人真是矛盾百出，复杂万分，神秘到极点的动物”（《傅雷家书》第194页）。傅雷的理解，是有道理的。以创造人物性格的伟大作家本身的性格而言，他们作为人，本身的性格就是极其丰富、极其复杂的。他们的性格系统也有相反的两极。人们所熟知的恩格斯对歌德的评说，列宁对托尔斯泰的评说，就是例证。恩格斯生动地描绘歌德“心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争”，这种斗争使歌德“有时非常伟大，有时极为渺小”（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。列宁则指出托尔斯泰“一方面，是一个天才的艺术家”，“另一方面是一个发狂地笃信基督的地主”（《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。歌德、托尔斯泰这种性格既“特别”，又不特别。所谓特别，是他们的性格有独特的组成状态，并不是每个人的性格矛盾都象他们这样尖锐。所谓不特别，是这种互相矛盾的二重结构是人的性格的普遍性结构。（只是这种结构中正、反二极的比重和组合方式带有无穷的差别性。）因此，尽管每个人的性格组合成分和组合方式有巨大的差别，但是，他们却有一个共同点，这就是他们的性格世界都是一个张力场。也就是说，都是存在着正与反、肯定与否定、积极与消极、善与恶、美与丑等两种性格力量互相对立、互相渗透、互相制约的张力场。两种力的相互冲突、因依、联结、转化，便形成人的真实性格。

马克思主义指出：任何个人，都是“在一定历史条件和关系中的个人，而不是思想家们所理解的‘纯粹’的个人”

(《马克思恩格斯选集》第一卷第84页)。因此,"人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上,它是一切社会关系的总和"(《马克思恩格斯选集》第一卷第18页)。人既然是社会关系的总和,那么,人的性格世界就不可能仅仅是某种单一的社会生活内容的反映。正如社会是充满矛盾的,人的性格也是充满矛盾的。任何一个社会的人,都一定处于社会关系网中的某一点上,都反映着社会关系两极的对立和冲突,都一定要在矛盾的一端与另一端之间产生某些摇摆性(哲学意义上的摇摆性),只是这种摇摆的幅度因人而异。辩证法否认在世界上存在任何纯粹的单方面的因果关系、善恶关系、美丑关系,连头脑最简单的人也都带有二分性,也都可以看到二重关系的相互作用。社会关系正是一个具有无穷层次的、多方面矛盾的编织物。因此,世界上找不到绝对纯一的、只反映社会关系一极的抽象的、孤立的人。

在马克思主义出现之前,唯心主义的哲学家黑格尔未能把人的本质看成社会关系的总和,他只把人看成是自我意识的人,看成是自我意识的特定形式,把人变成自我意识的纯粹规定性,唯一的无所不包的实在,而不是把自我意识变成现实的人即生活在现实的实物世界中并受这一世界制约的自我意识。这种把世界头足倒置的唯心主义观点当然是错误的。但是,黑格尔却看到人的意识的辩证内容,看到它的双重性。看到人的意识的自我分化和自我克服,即人的意识世界中的矛盾对立统一关系(《精神现象学》第121页)。对于黑格尔所揭示的人的自我世界的双重性原理,美国哲学家、黑格尔研究者鲁一士作了相当精辟的论述,并补充了黑格尔的弱点,他认为:人的生活并不是孤独的,纯粹内在的自我是没有的。有的只是多数自我组成的世界。这是因为每个人都

是生活在与他人的和合中。自始至终，意识生活的法则乃是这种矛盾而又真实的自我分化，在这种自我分化中，我，即所谓内在的自我，彻头彻尾是众多自我中间的一个。所以唯一的心灵乃是“多数互相联结的心灵组成的世界”。根据这一基本观点，鲁一士说明了“单一的我”是不可能存在的。他说：“如果我要成为我，‘成为我所想的那个我’，那我就必须不止是单纯的我。我之成为我自己，是通过放弃孤立，投身于人群之中。我的自我占有，随时随地都是对我的各种联系的自我投降。”既然人是矛盾的，自我没有“纯粹的我”和“单纯的我”，那么，绝对“圣洁”，即“精神绝对纯一”的人是不存在的。他说：“绝无俗念，庄严肃穆，宁静不扰，精神绝对纯一，毫无半点瑕疵，——这当然要被认为高尚了，是不是？可是请想一想，假如一个人之所以超乎凡俗，正在于绝无世间俗念，那么混沌未凿、天真淳朴、不识不知的人又将如何？要是那样说，一个天真烂漫的婴儿，刚刚呱呱堕地，根本不知道尘世为何物，就当然要被认为超凡入圣了。可是这样的圣洁，难道是那些确有非凡之力的人的百战百胜的圣洁吗？我如果根本不知道尘世为何物，当然不会眷恋尘世。可是那只是由于我的无知。而各种各样的东西，不管是婴儿还是小老虎，是幼年的拿破仑还是幼年的犹大，全都可以同样地不识不知。连那些设陷阱人的魔鬼也可以在方生之际对宇宙不识不知。如果无知即是圣洁，那他们就应当都是圣洁的了。……但是，这样的圣洁不是我们这些道德主体的理想”（参见《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第114—116页）。鲁一士根据黑格尔的学说指出，真正的圣洁就是与“恶”斗争的顶点，它的本质完全是一种矛盾。圣洁之得以存在，要依靠它的反面，也就是说，必须意识到罪恶

并意识到战胜罪恶。只有受到引诱并战胜引诱的时候他们才是圣洁的。就象勇气的存在，要靠战胜恐怖，在一个无恐怖的世界里，根本就没有勇气可言，所谓强劲，就在于排除障碍；甚至于惟有通过折磨，才能显示爱情。"在意识生活中，无论何处，意识总归是各种互相冲突的目标、心意、思想，激动的一个联合，一种有机组合。"鲁一士认为，这种人的意识自我分化和自我克服的有机组合，就是"生活的铁律，精神世界的命脉"（参见《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第117页）。鲁一士他把人的性格二重组合的哲学基础，说得非常清楚。这些哲学的说明，能够帮助我们认识到，人的性格是不可能绝对纯一的。它总是分化为一种互相对立的力量，而性格运动又恰恰是克服这种对立、不断取得胜利的过程，这种胜利，也就是统一。所谓性格的二重组合，正是这种自我分化、自我克服、自我统一的运动过程。

认识到人的性格的矛盾性，对于作家艺术家来说是异常重要的。一个只知道勇敢和强劲为"纯粹勇敢"和"纯粹强劲"的作家，并不真正认识和把握勇敢性格和强劲性格，他还只了解勇敢与强劲的抽象形式。只有当他知道勇敢与强劲的内在矛盾，即勇敢在于战胜恐怖，强劲在于排除障碍，他才真正理解勇敢和强劲，才能写出生气勃勃的、有血有肉的勇敢和强劲，也才真正把握到勇敢和强劲的真实内容，即勇敢性格与强劲性格核心中所蕴藏的"物"，也才使性格形象具有充实的审美价值。福楼拜曾批评乔治·桑的作品说："（你）书里的人物个个好，但是没有差异，没有弱点，读者同样会丢开了的；他看出这一样不合乎人性。我相信艺术，这种叙述故事的特殊艺术，只由于性格对立而有价值；但是在斗争中间，我愿意看见善良胜利……"（《福楼拜和乔治·桑

的文学争论书信》1876年1月12日)。福楼拜这里所说的性格对立，显然是指性格的内在对立，就是那种与“没有差异、没有弱点”的单一性格结构相对立的二重性格结构。他认为只有这种性格对立，塑造性格的艺术才有更高的价值，这无疑是正确的。人的性格正因为具备这种丰富的矛盾内容，才成其为人。一个人，当他被排除一切缺点及弱点时，便成了神；而当他被排除一切“善”的时候，便成了魔。所谓神性与魔性，乃是人的性格一极的畸形化——性格单一化的极端化。文学艺术一旦堕入这种极端化，就会变质，从人学蜕化成神学或魔学，从而丧失文学的本性。这当然谈不上什么文学艺术的价值。

我国当代文学艺术在一个相当长的历史时期中，在文学理论上未能充分重视性格构成的二重组合，而是用政治学原理来要求文学作品，用政治的价值观念来代替艺术的审美价值观念，从而放弃性格丰富性的价值尺度，造成人物形象性格的贫血症。

最常见的是用政治逻辑的排中律要求人物性格：要么是好人,要么就是坏人；要么是阶级英雄,要么是阶级敌人。这种非此即彼的观点，从认识结构的层次来说，还只是停留在知性的层次，即只是用知性（知解力）来看待人的性格世界。王元化同志的《论知性的分析方法》一文，把知性概念引进我国的文学批评中并批评了文艺评论和文艺创作中的知性分析方法，特别是批评了性格观照中所流行的把知性的抽象普遍性当作认识终点的错误。他指出：“知性坚执着形式的同一性，对于对立的双方执非此即彼的观点，并把它作为最后的范畴。它认为对立的一方有其本身的独立自在性，或者认为对立统一的某一方面，在其孤立状态下有其本质性与

真实性”（参见《文学沉思录》第22页）。用政治逻辑的排中律来认识人的性格，就是这种“非此即彼”的知性分析法。这种方法否认人的自我性格世界的矛盾性，而误认为人的性格的某一方面有其自身独立的自在性，并在其孤立状态下有其本质性与真实性。而不把性格的内在冲突和统一，看成是性格的本质。这就不能对人的性格世界进入理性认识，即不能认识到具体的、矛盾的、丰富的、全面的人。

用政治代替艺术，从政治的眼光观照人物性格，便把审美评价变成了政治法庭。按照政治的价值观念，一个人物的身上愈是集中地体现本阶级的阶级特性和政治利益，就愈符合政治理想，就愈有价值。但政治理想并不等于审美理想，政治价值观念也并非就是艺术的审美价值观念。例如贾宝玉并非我们今天的政治理想，但作为艺术典型形象，他依然是一种带有审美理想意义的艺术典范。我们从这个形象中可以感受到巨大的悲剧美，可以通过这个有限的形象感受到无限的社会内容和艺术内容，从而得到极大的审美满足。

在我国的文学艺术传统中和世界许多著名的文学作品中，都广泛地利用美丑强烈对照的原则。我国传统戏剧中的脸谱化，就是强化美丑对阵的手段。许多作品，包括《三国演义》这种优秀的作品，忠奸对照，美丑对阵也极为强烈。作家心目中美的形象和丑的形象，近乎于神的形象和魔的形象的对立。解放后，我国的新文学在一个时期中，曾畸形发展了这种美丑对阵的手法，特别是在“突出政治”、强调阶级斗争内容为唯一的文学内容之后，这种美丑对照强烈的程度，达到了顶点，但也滑向简单化的极端。（文学本来应当比现实生活更理想，但不是理想的图解。）各种人物形象都成了阶级的代表，路线的代表，政治的象征。于是，正面

人物，特别是英雄人物，便成了政治理想的范式，尽可能集中本阶级的政治要求，堆积本阶级的抽象特征。反面人物也尽可能地集中反动阶级的丑恶特征，汇集反动阶级可能有的恶。双方都集中了阶级的抽象普遍性。有一些作品，在运用这种美丑对照的原则时还加上浪漫主义手法，漫无边际地加以夸张，把美与丑的形象的性格特征夸大到极不合理的程度。于是，“三突出”、“高、大、全”的畸形思潮便统治了文坛，文学艺术舞台也成了政治舞台，人与人的斗争，变成了神与魔的斗争，性格失去真实性，活生生的多样化的有机整体丧失其丰富的内容和生动的个性，而变成概念的化身，片面的抽象，单一的阶级斗争的“容器”。而在这个时候，文学形象也完全丧失其美学价值。

三

性格二重组合，有两种最普通的状况。为了理论上的方便，我们借用鲁迅的话来概括，一是“美恶并举”；一是“美丑泯绝”（见阿尔志跋绥夫短篇小说《幸福》的《译后记》）。前者是指正反两重成分以鲜明的对立状况并存于同一性格中，表现性格的肯定性因素与否定性因素，由此及彼，推移交换，在不同的时间程序上发生。后者则是正反性格因素互相渗透、互相交织以至彼此消融，即同一时间同一空间同一行为中既包含着善，也包含着恶，美中有丑，丑中有美，同一性格元素在不同的视角下呈现出双重意义或多重意义，于是，从某种角度上看，善恶、美丑界限似乎消失。前者表现为一个人的性格史上时而发生肯定性的性格行为，时而发生否定性的性格行为，例如《史记》中的项羽，有时表

现得“仁而爱人”，有时表现得十分残暴；《红楼梦》中的薛蟠，时而表现得粗俗、野蛮，时而表现得很讲义气，有同情心。这种组合形态比较容易理解，有些作品把二重组合当作优点与缺点的机械相加，正是这种组合形态的庸俗化理解。而后一种组合形态则是更带艺术性，更加高级形态的组合，我们着重分析这种组合形态。

海涅在分析莎士比亚笔下妇女形象时，说埃及女王克莉奥佩特拉和他的情人、罗马英雄安东尼两人性格的真实程度达到了“迷人”的程度。安东尼作为一个所向无敌的英雄，他征服了无数的土地，傲视过一切，正如他自己所说的，罗马的衾枕不曾把他留住，多少名媛淑女未被他放在眼里，结果后来倒被一个卖弄风情的女人——埃及女王所欺骗。特别是克莉奥佩特拉——被安东尼称为“那条古老的尼罗河畔的花蛇”，她热烈地爱着安东尼，但是在海上大战的紧要关头，却突然在战场上带走她参战的舰队，打破了将帅安东尼的整个战争布署，使他陷入了可耻的败局。然而，在叛逆行为发生后，她却仍然热烈地爱着安东尼。海涅指出：“她，埃及花蛇，同样是多么爱她的罗马狼呵！她的叛逆行径不过是蛇性骚动的外部反映，它同时出自先天或后天的顽劣放肆而更不自觉地冒出……然而在她心灵深处却怀着对安东尼始终不渝的爱；她没有想到，这个爱竟这般强烈；她常以为，她能够驱除它，甚至可以将它当做逢场做戏的玩意儿；她迷惘，直到她永远失去了她心爱的男人时，她才从迷惘中清醒，……这位克莉奥佩特拉是个女人。她爱着同时又叛逆着……她令我想起莱辛一句名言：‘上帝创造女人，用了过分柔软的粘土’。她那过于柔软的材料无力适应生命的要求。这个创造物对于世界太好也太坏了。最可爱的长处，恰恰成为最

可恶的短处的根由”（海涅《莎士比亚笔下的女角》第33—34页）。在克莉奥佩特拉身上，分化为“爱着”与“叛逆着”的两重性格元素，互相渗透，她的“可爱”之处恰恰在于她的“可恶”之处，她的“可恶”之处又恰恰是她的“可爱”之处。使人难以分清她的叛逆行为是美还是丑，即达到“美丑泯绝”的地步。正是这些“可爱”与“可恶”的交织，形成了克莉奥佩特拉性格的“迷人的真实性”。

象克莉奥佩特拉这种迷人的真实性格，在我国文学中也很多。曹禺《雷雨》中的繁漪，就是一个。曹禺在《雷雨》序言中说：“有一个朋友告诉我：他迷上繁漪，他说她的可爱不在她的‘可爱’处，而在她的‘不可爱’处”。曹禺的这位朋友可以说是真正理解繁漪的性格和曹禺塑造这个典型的美学真谛的。正如曹禺在这篇序中和其他场合谈《雷雨》时所说的，繁漪这个人物有不能令人容忍的地方，也有值得同情的地方，“她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨，她拥有行为上许多的矛盾”。繁漪那些在世俗的眼光中的“不可爱”之处，那些“罪大恶极”的事情——抛弃了神圣的母亲的天职的事，恰恰又是她的“可爱”之处，繁漪正是在这些“罪大恶极”的行为中，表现出她的内心那种燃烧不息的生命的烈火，那种酷爱自由和大胆争取自由的天性，和那颗敢于冲破一切桎梏、做一次困兽犹斗的强悍的心。在繁漪性格中，可怖与可爱，热烈与冰冷，阴暗与明朗，爱情与仇恨，乖戾与自然，欢乐与抑郁，勇敢与怯懦，残酷与善良，高尚与渺小，灵与肉，动人地交织在一起，成为一个非常“真切”、非常有魅力的性格。

鲁迅认为《红楼梦》的美学价值在于打破“叙好人完全是好，叙坏人完全是坏”的传统格局。而在人物性格的塑造

中，获得最重大的成就在于对主人公宝、黛的塑造。曹雪芹写贾宝玉身上的“痴”、“呆”、“傻”，这也可以说是宝玉是“可笑”之处，但正是这种可笑之处却充分地表现了贾宝玉的可爱之处。正如脂砚斋所说的，《红楼梦》恰恰在写到宝玉、黛玉的“痴”、“呆”时，显得特别动人。他说，《红楼梦》写“宝玉之发言，每每令人不解，宝玉之生性，件件令人可笑。……合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。余阅《石头记》中至奇至妙之文，全在宝玉、颦儿至痴至呆囫囵不解之语中”（《红楼梦》第十九回批语）；又说："听其囫囵不解之言，察其幽微感触之心，审其痴妄委婉之意，皆今古未见之人亦是未见之文字，说不得贤，说不得愚说不得不肖，说不得善，说不得恶，说不得正大光明，说不得混账恶赖，……说不得聪明才俊，说不得好色好淫，说不得情痴情种，恰恰只有一颦儿可对，令他人徒加评论，皆未摸着他二人是何等脱胎，何等骨肉。”（同上）脂砚斋这里讲的“说不得善，说不得恶”等，正是美丑互相渗透以至达到“美丑泯绝”的性格自然境界，正是性格二重组合达到完全和谐的最高境界。这就是严羽在《沧浪诗话》中所说的“羚羊挂角，无迹可求”的境界。对于这种浑然一体的艺术境界，逻辑上很难规范，仿佛“不可言传，不可理喻”，所以脂砚斋才有那么多的“说不得”。宝玉、黛玉不管人们如何评论，都说不尽他们性格中的无限内涵，就象哈姆雷特一样，任人评论，也说不尽他的性格之谜，真是“言不尽意”。这是性格创造的伟大成功。这种在有限的形象里展示无限的性格内涵的艺术，才是真正了不起的艺术。贾宝玉的性格，与其他文学形象没有任何重复，是独一无二的性格，确实是“古今未有之一人”（脂砚斋语）。而

贾宝玉性格塑造的成功，就在于突破了描写人物“恶则无往不恶，美则无往不美”的传统手法（《红楼梦》第三十四回脂砚斋批语），自然入化地进行性格的二重组合。

克莉奥佩特拉、繁漪、贾宝玉性格“可爱”与“不可爱”的互相交织、互相渗透，不可爱处也成了“可爱”处，如果从政治的眼光来看，是很难理解的。但从审美的眼光来看，却很有道理。这是因为形象的内涵本来就是矛盾的，而人的情感态度也常常是矛盾的。正因为艺术形象的二重丰富内容和美感的二重性特点，才使审美领域具有无穷的生动性和宽泛性，艺术也正是因此才具有感染性。关于这点，李泽厚同志作过这样的论述，他说：“对同一事物的不同甚至相反的情感反应和联系，正是使审美和艺术领域无限宽广、千变万化的原因之一。逻辑思维里对同一对象不能同时既肯定又否定，形象思维对同一对象却可以同时既爱又恨，既同情又气愤，既‘哀其不幸’，又‘怒其不争’……表现出种种矛盾复杂的现实情况和情感态度来。所以，一个人物典型、一种艺术意境，它所包含的丰富内容和情感意义，经常不是仅用好人坏人、肯定否定两种逻辑判断所能穷尽无遗，形式逻辑的排中律（非此即彼）在这里有时会失去效用。并且，形象思维中的肯定判断有时表示出来的，恰好是情感上否定意义。亲爱者偏称‘死鬼’，‘你这个好人’是反话，……在日常生活中便多见，更不用说集中反映在艺术中了”（《美学论集》第280页）。“可爱”与“不可爱”的交织，正是审美和艺术领域的一种正常状况。

性格的“不可爱”处，是性格的“缺陷”。这种性格的缺陷，反映着人的局限性。真实的人性既具有人的创造性、能动性，又具有人的局限性。具有创造性、能动性，人才区别于动物；具有局限性，人才区别于神。美学中的所谓“缺

陷美”，往往能有力地表现出人性美。“完美”与“美”并不相等，“缺陷”与“丑”也不相等。由于人世间纯粹“完美”与纯粹“缺陷”的性格并不存在，因此，真实的性格，美而有魅力的性格，常常是在美丑、善恶矛盾统一的联系之中。“美恶并举”是矛盾状况，“美丑泯绝”是统一状态。“高大全”性格的追求在美学上的错误，就是不了解“缺陷”在艺术环境中也可以作为美的构成成分，不了解绝对“完美”并非真正的美的境界。车尔尼雪夫斯基曾经很有说服力地说明这种美的辩证法。他指出：“在现实生活的美的领域中，我们能找到很好的东西也就满足了，并不要找数学式的完美的、毫无瑕疵的东西”（《车尔尼雪夫斯基选集》上卷第47页）。他举例说，如果用数学式的严格眼光去看海的话，那么海实在有许多缺点，第一个缺点就是海面不平，向上凸起。但是，难道我们会因为它的缺陷而否定海的美，要求海比它现在更好看一些吗？其实，海正因为有起伏，有潮汐，有不平，也就是有缺陷，它才成为生气勃勃的海，成为有魅力的海。鲁迅批判我国审美传统中那种没有十景硬要凑成十景的“十景病”——要求绝对“完美”、“十全十美”也是这个意思。在鲁迅看来，这不过是一种审美的病态。鲁迅翻译介绍的厨川白村的《出了象牙之塔》，有一节《缺陷之美》，说明了缺陷美就象美人脸上带上小小的黑痣，虽是缺陷，但反而“惹人的眼睛”，显得更美，所以有许多民族美丽的女子故意在自己的脸上画上黑点。这个黑痣，只要放在恰当的部位，只要是人物个性中的有机物，它就会表现出美的特性。

肯定性格二重组合的美学意义和承认美感的二重特性，与马克思所提出的“莎士比亚化”是一致的。莎士比亚笔下人物性格的特点就在于它的丰富的二重组合。雨果在论莎

士比亚的天才时说：“天才与红宝石同样都具有双重的返光或双重的折射”，“这种双重返光的现象把修辞学家称之为对称法的那种东西提升到最高境界，也就是说，成为从正反两方面去观察一切事物的那种至高无上的才能”（《雨果论文学》第154页）。莎士比亚观察和表现人物确实是从正反两方面去把握。黑格尔说他“纵使写的是些坏人物，他们单在形式方面也是伟大而坚定的”（《美学》第一卷第302页）。普希金认为莎士比亚的美学倾向与古典主义美学倾向的区别也在于此。他说：“莎士比亚创造出来的人物，不象莫里哀的人物，不只是某一种热情或某一种缺点的类型；而是活生生的、充满着许多热情、许多缺点的人物。……在莫里哀的作品中，吝啬的人就只是吝啬的人；在莎士比亚的作品中，谢洛克既吝啬，又机敏，既仇念深重，而慈爱子女，聪明伶俐”（《普希金全集》，俄文版，第7卷第516页）。后来马克思给拉萨尔信中所强调的“莎士比亚化”与“席勒化”的区别，也类似莎士比亚与莫里哀的区别。在马克思看来，席勒化就是把人物变成了“时代精神的单纯的传声筒”，缺乏性格的丰富性。恩格斯在给敏·考茨基的信中，对她塑造的人物形象阿尔诺德进行批评，说“这个人确实太完美无缺了”，而这种理想化的毛病便使人物个性丧失，所以恩格斯又说：“在阿尔诺德身上，个性就更多地消融到原则里去了”（《马克思恩格斯选集》第四卷第453—454页）。马克思和恩格斯深刻地了解艺术规律，提出了“莎士比亚化”这个根本性的意见。这个意见已被愈来愈多的文学实践证明它的伟大真理性。

必须说明，尽管席勒的某些作品的确有把自己的人物变成单纯政治号筒的弊病，但并不是他的所有的作品和人物都是如此的。特别是他作为一个美学家，也是反对性格的单一

化的。正是他说了一句非常精彩的话，他说："任何人，即使是最坏的人，他们身上都会或多或少地反映出上帝的影子来"。他还说："如果我也企图写一个完全的活生生的人物的话，我就不能不把一个最坏的人物也不能全然缺少的优点写出来。当我劝告人们在一只老虎面前要怀着戒心的时候，我不能不把老虎的美丽发亮的斑纹也指出来，否则人们就遇见老虎而不知道是老虎了"(《海盗》第一版序言)。可见，尊重艺术规律的席勒也是意识到性格的二重组合规律是无可非议的。

四

我们分析性格的二重结构，揭示这种结构中相反两极中的各种元素，只是暂时把性格假定为静止的性格，然后对组成性格的各种性格元素和结构形式进行静态的分析。实际上，性格是一种流动物，我们所说的二重结构也是流动中的结构。性格运动与整个世界的运动规律是相同的。恩格斯曾概括马克思的"一个伟大的基本思想"，"即认为世界不是既成事物的复合体，而是各种过程的复合体"（《费尔巴哈论》）。性格也是一个相互联系的过程的复合体。作品中的人物性格固然有一种出现时就基本定型的（自始至终其基本性格不变），但即使是这种性格，不是完全凝固的死物。它在不变中也有变。因此，从整体上说，性格的二重组合，也是一种千变万化、极其复杂的动态过程，这个过程包括空间的差异性和时间的变迁性。

关于人的性格运动，列夫·托尔斯泰在《复活》中打了一个很好的比方："人好比河：所有的河里的水都一样，……可是每一条河都是有的地方河身狭窄，有的地方水流湍急，有的地

方河身宽阔，有的地方河水清澄……人也是这样。每一个人身上都有一切人性的胚胎，有的时候表现这一些人性，有的时候又表现那一些人性。他常常变得完全不象他自己，同时却又始终是他自己。”托尔斯泰在这里所讲的潜在的“人性胚胎”在不同条件中呈现出不同性格的可能性，只是讲了性格流动性的生理基础，他还未能从人是“社会关系的总和”这个最科学的角度来说明。事实上，人处在社会这个巨大的母系统中，而这个母系统又是由无数子系统构成的。一个人处在不同的社会系统中，就带着所属系统的系统质。人不可能只固定在社会大系统中的某一小系统里，他总是不断地变化着自己的生存空间和生活环境。因此，作家在塑造典型性格时，就不能不与他所处的典型环境联系起来，而且必须注意到，人物所处的典型环境也是动态性质的环境，也是在不断地发生变异的。而且，典型环境也不是单一的环境。从宏观角度上看，每个人都处于一个时代的大典型环境之中，但任何一个宏观状态，都是由许许多多的微观状态组成的。一个典型环境的宏观性质，实际上是大量微观状态的典型环境综合表现的平均性质。而时代环境当然包括阶级斗争环境但它也不是单一的阶级斗争的环境，还有非阶级斗争的各种环境。因此，作家在塑造性格时，应当充分注意性格在环境发生变异时的差异性并多角度、多侧面地展示性格的组合。

不同的环境条件会使性格发生差异，这就是空间的差异性，这是指主体性格随着主体所处环境的移动而不断发生变动。司马迁说：“勇怯，势也；强弱，形也。”（《报任少卿书》）就是说勇敢与怯懦的性格会因势而变，因空间差异而变异。茅盾说：“一个‘人’，他在卧室里对待他的夫人是一种面目，在客厅里接见他的朋友亲戚又是一种面目，在写字间

里见他的上司或下属又另有一种面目，他独自关在一间房里盘算心事的时候更有别人不大见到的一种面目”（《谈我的研究》）。茅盾所说的卧室、客厅、写字间都是不同的空间位置，在不同的位置中性格风貌会显出差异。例如贾宝玉，他在大观园女儿国里是一种性格风貌，在家族尊长范围里又是一种性格风貌。在女儿国的系统中，他在彼此具有真正爱情的林黛玉面前，显得很严肃，很规矩，表现出一种性格特征；而在不受真正爱情制约的其他女子面前，则显得放荡不拘，表现出另一种性格特征。而在家长的系统中，他在严酷的父亲与慈爱的祖母面前以及在他母亲面前，也表现出明显的心理差别。由于这种不同环境致使的性格转化，性格才显得真实而多彩。再以英雄性格来说，英雄在这一种空间系统中可能是个凡人，而在另一种系统中则可能是一个豪杰。而作为一个豪杰，可能在科学的系统中是个巨人，而在政治系统中则可能是个呆子。也可能在艺术系统中是个骑士，而在家庭系统中则是个懦夫；也可能在战争环境中是个无所畏惧的战士，而在爱情领域上却是一个优柔寡断的雏子；也可能在平常的空间环境中十分凶猛，而在非常的空间环境中则变得胆怯。以最后这种情况而言，《史记》中那个和荆轲一起去刺秦王的秦舞阳，在平常的空间环境中，他是凶猛的，“年十三，杀人，人不敢忤视”。但是，在非常的空间环境中，他的性格就发生变异。他在肃穆的宫廷和威严的秦王之前，就顿然产生恐惧，变得怯懦：“荆轲奉樊于期头函，而秦舞阳奉地图匣，以次进。至陛，秦舞阳色变振恐，群臣怪之。荆轲顾笑舞阳，前谢曰：‘此蕃蛮夷之鄙人，未尝见天子，故振慴。愿大王少假借之，使得毕使于前’……”（《史记·刺客列传》）。《史记》被鲁迅称为“史家之绝唱，无

韵之离骚"，它的文学性确实极强，人物的性格栩栩如生，即使秦舞阳这样一个不重要的人物，也写出他的性格的二重流动性。可见，一个高明的作家是不能不注意社会环境对性格变化所产生的强大作用力的。

而时间的变异性，则是指人物性格随着时间向前推移而不断地变更。这主要是"旧我"与"新我"不断地交织发展，"新我"不断地扬弃"旧我"、改变"旧我"，"我"不断地经受自我克服、自我投降、自我胜利，也可以说是不断地经受自我否定和自我的"否定之否定"的过程。例如王熙凤前期和后期，性格上就有很大的变异，她的后期就否定了前期泼辣干练、骄横拔扈、纵横捭阖、不可一世的性格状态，而变成心灰意懒、畏葸难前、多疑敏感的性格状态。文学中所塑造的成功的性格，一般都有性格发展的历史。所以《水浒传》中的林冲，之所以写得比其他人物好，就因为写出了这个人物的复杂的心理变化史和性格发展史。他在火烧草料场前后可划为两大性格阶段，而在前后两段中他的性格都在向前推移。性格中有性格的历史因素与性格的现实因素的二重组合，性格就更富有立体感，也更有性格的深度。

我们为了分析的需要，把时间与空间加以分开，而实际上时空是分不开的。没有一种没有时间的空间，也没有一种没有空间的时间。时间的变异性和空间的差异性总是互相交织而造成性格运动的可能性。例如，林冲的性格不断地在时间的变异中发生变异，而时间差异中又包含着空间差异，他发配到沧州，是空间的大变迁，而这空间大变迁又是与时间的变动融合为一的。林冲的性格随着时间的推移，反抗性格元素已积淀到相当的程度，而加上空间变迁后非常事件的发生，他的反抗性格就完全形成了。

车尔尼雪夫斯基在评论托尔斯泰早期的创作时说："托尔斯泰伯爵最感兴趣的，却是心理过程本身，是这过程的形态和规律，用一个特定的术语来表达，就是心灵的辩证法"（《西方文论选》第426页）。这种心灵的辩证法，也正是性格的辩证法。托尔斯泰笔下的人物，都显示了性格运动的辩证过程。他所塑造的娜塔莎、彼埃尔、玛丝洛娃、聂赫留朵夫等等，其变异的程度，甚至可划分为第一天性与第二天性的大阶段。象娜塔莎，她的第一天性是那样天真、活泼、炽热，那样充满着少女青春的活力，但是经历了和安德烈的爱情以及和浪荡公子库拉金私奔以及和彼埃尔的结合之后，她形成了第二天性，这就是失却内心青春火焰的妻子的贤良，母亲的沉静，厌弃一切打扮的妇人的成熟。托尔斯泰真实地描写了娜塔莎的变化："她长胖了，身子也粗了，因此很难认得出这个强壮的母亲就是从前那个身材瘦削、举止灵活的娜塔莎。她的脸型确定了，具有安静、温和、明朗的表情。她脸上从前那种不断燃烧着、成为她的魅力的青春焕发的火焰不见了。现在所能看见的只有她的脸和身体，她的心灵完全不见。呈现在大家面前的是一个强壮、美丽、多子女的母亲。她身上从前的火焰现在很少燃烧了。……所有在娜塔莎婚前认识她的人，对她发生的这种变化，好象对一件异乎寻常的事情一样感到惊奇"（《战争与和平》第1631—1632页）。娜塔莎与库拉金私奔的行为，曾使很多人接受不了。但正是这一次决定其命运、又决定其后来性格的自我分化，她才是真的活的人物。她使我们感到：她的感情火焰燃烧得太热烈了，以至无法自我控制感情的波涛而冲垮了道德的堤岸，误入了错误的河道，而且，通过这一行动，她的性格成长了。她在自我分化与自我克服的过程中，产生了性格的新因素，整个性格世界

发生了新的组合。如果没有这一次自我分化，她的性格就不可能具有如此夺人心魄的光彩。

不带流动性质的组合，便是机械的相加，这就失去性格组合千姿万态的丰富性，就没有性格组合的辩证法。西方古典主义的美学理论，其实并不一般地反对性格的二重结构，例如布瓦洛，他倒是反对绝对完美的、没有任何弱点的理想人物，而主张写英雄也应写他的弱点。他说："我们不象小说，写英雄渺小可怜，不过伟大的心灵也要有一些弱点"。在这方面，他与现实主义的美学要求是一致的。但是，他却不承认性格是一种流动物，他把性格固定化，主张人物性格在情节发展中保持原状，静止不变。他认为"写阿迦门农应把他写成骄横自私，写伊尼阿斯要显出他敬畏神祇，写每个人都要抓着他的本性不离"。这种要求，就是要人物性格以人性中普遍永恒的东西为标准而固定化，从而形成一种不可变更的凝固性格。因此，他们所说的写英雄的弱点，也只是抽象地规定出来的人类永恒本性的弱点，是天性所赋予的、人物一出现就已经具备并且没有变动自由的弱点。这种主观规定的、凝固化的"弱点"，当然不会使人物性格个性化。托尔斯泰有一个非常正确的见解，他说："大家在描写人的弱点和人们可笑的一面时，都把它们转嫁到虚构的个性上去，这有时也会得手，看作家的才华如何，但大部分是矫揉造作的。"这是为什么呢？他认为："因为某种弱点只适合于某种个性"(《外国作家谈创作经验》第465页）。象古典主义这样把某种弱点变成一种抽象的普通适用的弱点，而且不承认它在不同的环境层次中所产生的转化，那么，这种弱点就必然游离于个性之外，变成死的弱点，它不可能成为活生生的性格二重组合的一个有机成分。有些作者以为写了优点加缺点，

就可表现人物性格的复杂性，其实，离有机组合相去还很远。

五

人物性格的二重结构，是一个有机的整体。它既不是单一结构，凝固结构，也不是分裂结构。性格二重组合原理，一方面要求作家应当表现人物性格的丰富性、复杂性，另一方面又要求性格的整体性，即在性格的二重组合中保持一种统治的定性，一种决定性格运动方向的主导因素。更细致地说，在空间角度上，性格运动一方面表现出异向性，但另一方面又表现为定向性。在时间角度上，性格运动在不同的时间阶段，发生前后性格的二重组合，显示出历史差异性，但是，在这种变动中又保存着某种稳定的东西，因此，性格运动又呈现出一种相对稳定性和一贯性。这种性格的相对定向性、稳定性、一贯性，就是性格的一元化。我们所说的性格的二重组合，是一元化的二重组合。文学中的人物性格，只有当它是一元二重流动结构时，才是一种丰富而且完整的有机生命体。我们通常所说的性格基本特征，也就是性格中这种定向性、一贯性的东西。作家只有当他不仅意识到性格的二重组合而且意识到二重组合是一元化的二重组合时，才完整地把握二重组合的美学原理，也才掌握了性格美的和谐。

高尔基说："剧作家从这些品质中选取任何一种之后，有权把它加深和扩大，使它变得更尖锐而鲜明，使它成为某一剧中人物的性格的主要的东西。这就是创造性格的工作"（《文学论文选》）。黑格尔在他关于理想性格的规定中，不仅认为理想性格应当具备丰富性，而且应当具有坚定的整一性。他说："人物性格必须把它的特殊性和它的主体性融合

在一起，它必须是一个得到定性的形象，而在这种具有定性的状况里必须具有一种一贯忠实于它自己的情致所显现的力量和坚定性。如果一个人不是这样本身整一的，他的复杂性格的种种不同的方面就会是一盘散沙，毫无意义”（《美学》第一卷第307页）。黑格尔和高尔基的见解是一致的。他们都认为作家在进行性格的二重组合时必须注意性格的定向性和整一性。作家仅仅意识到性格的二重结构是不够的，还必须意识到二重结构是一元化的二重结构，只有这样，才能完整地了解性格二重组合原理。

关于生命“多样归一”、“不一”归“一”、“杂多的统一”规律，我国古代美学家刘熙载等已作了许多精彩的论述。我国当代美学界在前人的基础上又作了许多深入的研究，以至产生象王朝闻同志《论凤姐》这样的长篇专著详尽地论证这种规律。近一两年来，又有同志把系统学、信息学的科学范畴运用到美学领域，并作出值得注意的解释。例如，高尔太同志在他的论文《美是自由的象征》中，就作了这样的解释。他认为，变化、差异和多样性都必须导致统一。生命，这是偶然地从第一性的物质中得到的无限众多的组合形式中的一个特殊的组合形式。现代科学是用“熵”、“平衡态”这样的概念来描述这种形式的。它们说生命是“远离平衡态的平衡态”，这种描述来自十九世纪后半叶的两个伟大发现，一个是进化论，一个是熵定律，即热力学第二定律。进化论指出，生物的进化总是朝着增加信息和秩序的方向，由简单到复杂、由低级到高级不断发展的；而熵定律则指出，物质的演化总是朝着消灭信息，瓦解秩序的方向，逐渐由复杂到简单，由高级到低级不断退化的。退化的极限，就就是无序的平衡态，即熵最大状态，一种无为的死寂状态。

熵最大是无序平衡态，生命是有序平衡态。生物愈是进化，生命系统组织结构有序程度也就愈是提高，自我调节、自我再生的能力愈是增加，遗传变异机制以及同外间世界进行的能量、物质交换与信息传递愈是增多和扩大，从而也就愈是远离熵最大平衡态。所以说，生命是远离平衡态的平衡态。

性格的一元化，就是性格美的和谐，可是，性格美的和谐，并不是性格的单一化，而是性格的变化、差异、丰富性、复杂性的对立统一，它不是单一的无序的平衡态，也不是复杂的无序平衡态，而是复杂的处于运动中的有序平衡态。因此，性格二重组合过程，是不断地离开单一的无序平衡态（从“一”到“多”）而向多种多样的有序平衡态（从“多”到“一”）进化的过程。

作家表现性格的多样性不容易，而实现多样在复杂运动中的统一更不容易。因为按照事物自发进行的趋向，它总是向混乱的方向前进，一旦混乱之后，继续发展只能是越来越混乱，熵就是混乱达到最高状态的标志。这就是说，事物趋向混乱的可能性远远大于自动排列整齐的可能性，混乱状态的可能性有千万次，但整齐排列的可能性只有一次。因此，人的性格状态自动排列整齐的几率极小，而混乱排列的几率却很大。文学性格的创造，要把人物从无序性的性格自然状态组合成有序性的性格运动，而且要力争实现一种最优的组合状态，但这种最优的组合状态在实现过程中的几率只有一个，而不符合组合最优状态的几率却有无数个。因此，作家为了创造一个最优状态的组合，使性格运动既多样而统一，既复杂而深邃，既“万殊”而“一贯”，就必须花费很大的功夫，而具有高级美学意义的典型，正寓于这种“不一”与“一”的最好组合状态中，作家的伟大才能，也正是在这里得到最充分的表现。

以阿Q为例，象阿Q这样的性格，其性格的社会内涵、哲理内涵、心理内涵都是极其丰富复杂的，我国现代文学形象的性格，其复杂性都没有超过阿Q。阿Q的性格系统也有正负两大系列，而且随着时间的推移而不断变异、流动，他有时表现出农民的质朴，有时又表现出游手之徒的狡猾；他时而自尊，时而自卑，时而自负，时而自轻；时而不满权势者对他的凌辱，时而又愚弄比他更弱的弱者；他拥护"男女之大防"，却又向吴妈求爱；他鄙薄城里人，却又窃笑未庄人没见过城里人的煎鱼；他曾经很保守，凡是不合未庄传统习惯的，都被他视为异端，然而辛亥革命的浪潮卷进他的村庄时，他也起来"造反"，"革这伙妈妈的命"。尽管这一系列的性格，都是充满矛盾、错综复杂的，但仍然使人感到杂而不乱，这就因为阿Q性格中有一个稳定的、一贯的、定向发展的基本性格，即阿Q的精神胜利法。而且这种基本性格在不同时间中所表现出来的不同形态又不是孤立的，而是在当时的具体历史环境（辛亥革命前后）和社会关系中发生的，每一次变动都有充分的外在条件的根据，因此，阿Q性格的种种异向运动，不会使人感到这是偶然的凑合，而是使人感到这是一种必然的性格发展逻辑。这样，阿Q的性格世界就实现了最好的组合状态，成了一个多样复杂而且排列有序的世界。假如阿Q性格失去"精神胜利"这一定性，阿Q的其他性格特征，就会成为一盘散沙，阿Q的性格状况，就会是一种无序的混乱状态。鲁迅正是在千万次混乱的可能性中掌握了那一次整齐排列的可能性，表现出高度的性格塑造才能。

罗曼·罗兰在《约翰·克利斯朵夫》中所描写的主人公性格也是非常丰富复杂的。克利斯朵夫内心充满着矛盾，他不是什么了不起的英雄，也不是心灵全被利己主义占领的个人

主义者，他是德行和缺陷二重组合得非常好的悲剧性人物。他的灵魂是一个极不安静的灵魂，他的思想是一个矛盾动荡的活泼的思想，他从一个精力旺盛、毫不妥协的"英雄"变成一个锐气全无、心平气和的神秘主义的圣徒，一生经历了种种激烈冲突。罗曼·罗兰的伟大成就，正是他在世界文库里增添了一个性格极其复杂丰富的资产阶级知识分子的形象。这个性格尽管复杂，但他的追求的精神却是一贯的。克利斯朵夫到巴黎后，罗曼·罗兰对他的心理作了这样的描写："虽然他时时刻刻在变化，但精神始终如一。他所有的作品都是走向同一目标的不同的路。他的灵魂好比一座山，他取着所有的山道爬上去；有的是浓荫掩蔽，迂回曲折的；有的是烈日当空，陡峭险峻的，结果都走向那高踞山巅的神明。爱、憎、意志、舍弃，人类一切的力兴奋到了极点之后，就和'永恒'接近了，交融了。"克利斯朵夫尽管"时时刻刻在变化，但精神始终如一"，他走着各种不同的崎岖的路，这就是"多"，而各种路都通向"高踞山巅的神明"，这就是"一"。约翰·克利斯朵夫的性格结构正是艺术典型的理想性格结构，即多样归一的结构。

我们反对性格的单一性，是反对那种绝对的单纯，那种"超凡入圣"式的绝对的纯一。这种单一性否定性格的二重组合，把性格的某一方面夸大为性格的整体面貌。但我们并不反对相对的单纯，这种相对的单纯性，是肯定性格的二重结构，既承认性格的矛盾，又保持性格的整一性和性格的质的规定性，达到"不一"与"一"的统一，多样的统一。雨果在称赞莎士比亚的那种"永恒的正反"性格结构时，说莎士比亚的高明之处，就在于不仅写出人的性格的复杂性，又写出人的性格的单纯性。他说："莎士比亚的单纯是伟大方

式下的单纯”，而不是“渺小的、贫乏的单纯”（《雨果论文学》第163页）。而性格二重组合中的质的规定性．多样的整一性，便是一种“伟大方式下的单纯”，丰富的单纯。我们所说的一元二重组合，就是使性格成为复杂与单纯的统一物。

作家在进行二重组合时，要做到复杂与单纯的统一，必须把握组合中量与质的比重。相对而言，量是繁多的，质是单纯的。性格的复杂性是多种量的繁复呈现，而性格的稳定性、统一性则是质的单纯表现。性格复杂多变，但万变不离其宗，这个“宗”就是质的规定性。所以多种量的排列组合，不应当改变人物性格的基本质。战士毕竟是战士，有缺点的战士还是战士，苍蝇毕竟是苍蝇，完美的苍蝇还是苍蝇，质不能变。质尽管与量相比较具有单纯的品格，但是，人们仍然可以从多角度来观察质，因此，一种质仍然可以呈现出多种意义，具有多义性。作家在掌握量与质的比重中，必须注意两者之间的临界点和分寸。但人的性格临界点带有模糊性，不能机械地划出明确的边界线。这要靠作家独特的感性能力加以把握，而且这种把握往往带有非自觉性。从某种意义上说，性格塑造的艺术，就是作家巧妙地把握性格二重组合临界点的艺术。以塑造英雄人物为例，英雄也是人，因此在英雄性格的二重组合中，在量上可以如实地表现他的世人的弱点，他的多方面性格，这才是真的人。但是，英雄既是英雄，他就一定还有超世人的一面（超世人的超常性，而不是超人的神性），这就是英雄的质，这种质必定包含着某种伟大性。面表现英雄人物的难点，就在于把握英雄性格的伟大性和真实性的临界线，把两种特性都表现出来。英雄的伟大性如果孤立地按单一化的方向发展，不断突出，

以至排斥平常性，就会变得虚假，从而失去英雄的美感效能。而真实性如果不适当地强调，以至排斥英雄的某种超常性，就会变得庸俗和渺小，也同样会失去英雄的美感效应。“伟大的暗疾是虚假，真实的暗疾是渺小”，确实是大作家的经验之谈。而要避免这种暗疾，就应当把英雄性格的二重内容和作为英雄定性的基本性格内容结合起来。

在社会主义文学史上，很多成功的英雄性格，例如母亲符拉索娃（高尔基《母亲》主角）、保尔·柯察金、莱奋生（《毁灭》主角）、郭如鹤（《铁流》主角）等，他们都是既伟大，又是真实的。他们在无产阶级夺取胜利的异常艰难的战斗事业中，表现出足以引为自豪的伟大行为和品格，但是他们所有的钢铁般的刚强、勇敢等英雄性格都是在克服障碍，包括克服自身的弱点中赢得的。无产阶级“钢铁”的炼成，包括要排除自身的杂质。符拉索娃曾经是被宗教迷信束缚的普通妇女，保尔·柯察金想过要自杀，郭如鹤曾产生过虚荣心，莱奋生差一点把队伍带向全部毁灭。但他们灵魂深处都隐藏着伟大的东西。作家写出灵魂的深，包括要写出他们在弱点掩盖下的崇高特性。唯其如此，这些英雄才真实而伟大，才充满着大写的人的生气。

作家在进行性格的二重组合时，有一个陷阱，就是忘记性格二重结构的一元化的审美要求，而把二重的整体结构误认为二重的分裂结构，把性格的二重结构误解为描摹一个人的“二重人格”，从而使文学的性格创造全盘皆输。

我们所说的性格的二重结构，是性格的常态，是经过自我分化和自我克服而有机组合成的一个完整人格，即整一性的全人格，因此，它是一元的。而人们通常所说的“二重人格”，却是性格的病态，它只能自我分裂，却不能自我克服

和自我联结，无法组合成一个完整人格，因此，它是二元的。关于纯生理性的“二重人格”，朱光潜先生在他的《变态心理学》中，曾介绍了法国的耶勒，美国的普林斯，英国的麦独孤等变态心理学家关于二重人格及多重人格的观点。尽管他们之间的学说有差异，但有一点是共同的，即二重人格是一种心理变态，一种丧失自我综合能力的意识分裂。具体地说，人的意识所感受的经验原来是一盘散沙，因为“自我”把它们综合起来，它们才联贯成一个完整的人格。而二重人格者却丧失这种自我综合能力。综合作用需要心力去维持，如果心力亏弱或者在后天因情感撼动而疲竭，综合作用便会薄弱或丧失，意识便会呈现出分裂现象。原来的整一性的精神有机体就变成病态性的断裂体。

纯生理性病态的二重人格，精神的断裂体，严格地说，它不能构成文学艺术的对象，不能构成审美客体。正如黑格尔所说的：“为着要造成冲突或是要引起兴趣，而就用精神病来代替健全的性格，这种办法总是永远不能成功的。所以在艺术里写精神病态必须极端谨慎”（《美学》第一卷第310页）。那种处于绝对生理性病态的疯子和性格完全破碎的“无赖”，很难有审美意义。

在文学作品中，如果不能严格地、自觉地分清一元二重整体结构与二元二重分裂结构的界限，就容易使自己的笔下人物，在不同程度上带上二重人格的分裂症。例如有的作家在追求二重组合的性格复杂性时（这种美学追求本来是非常可贵的），就把这个人物时而写得比谁都坏，时而又写得比谁都好，时而由抽象的善跳到抽象的恶，时而又从抽象的恶跳到抽象的善，变化无常，跳跃无常，人变成了“怪”。这就失去性格常态。在追求人的“杂色”时却去追求人物的“怪”

色，这在一定程度上，也是一种性格病态。这种性格其实并没有真正的内在冲突，也缺乏合乎生活逻辑的自我克服的过程，只是自我心灵无秩序的左冲右撞，一会儿往善的方向上"怪"，一会儿往恶的方向上"怪"，但是突变中缺乏内在根据与外在根据（环境），令人眼花缭乱，从而使性格呈现出一种失去运动方向的无序状态，实际上也就是分裂状态。作者本意在追求性格的复杂性，其结果却造成性格的虚假性。

这种现象一般是由于美学观点上的失误，如果对性格二重组合有了正确的理解，并不难纠正。而另一种追求"二重人格"的现象，却是恶性病态艺术的表现。这一类作品借口描写人的复杂个性，用欣赏的笔触津津有味地描写人的"兽性"、流氓行为、市侩习气、颓废心理、把人性降低为动物性，把流氓式的"性反常"当作"思想解放"来加以宣扬，推销一种自我分裂的病态个人主义者形象。这种形象的所谓"复杂性"，是丧失灵魂支撑点的极端支离破碎的混乱性，是精神贫乏、渺小而又冒充丰富的虚假性。这正是丧失自我综合能力的二重人格。这不是个性的丰富，而是个性的毁灭。它与我们所说的一元化的性格二重组合，是风马牛不相及的。高尔基在《个性的毁灭》一文中，曾对二十世纪初流行在俄国的颓废堕落的文学倾向，特别是在这种倾向中所出现的病态个人主义者形象，进行了尖锐的批判。他指出这些"象蚊虻一样烦扰别人"的、带有"流氓作风"的性格，"始终是不断在自我分裂"，这种性格乃是"个人的精神物理上的蜕化的结果"，"因缺乏社会思想的营养而引起的大脑皮层的慢性病，是感觉的病态"。这种病态性格，完全丧失理性的组织能力，属于反常型的。高尔基说："这种个性不仅

是支离破碎的，而且经常地在自行分裂——意识成分与本能成分差不多永远不会在他心中汇合成一个'我'。他的个人经验之少得可怜，他的理性组织能力之如此脆弱，”而这种脆弱“便产生了流误的性反常、情欲狂、性虐狂等倾向”（《俄国文学史》第522页）。社会主义文学，在不断丰富自己的个性形象时，当然必须与种种冒充性格复杂性的混乱性与颓废的个性划清界线。

我们划清常态的性格二重组合与病态的“二重人格”的界限时，并不是说，文学艺术就不能表现病态的心理特征，或者病态的二重人格。那种不健康的、颓废的艺术所以违反艺术规律也不在于对病态双重人格的描写，而是在于用错误的审美眼光来对待他所描写的对象。关于这点，卢卡契在《健康的艺术还是病态的艺术》一文中指出，从主要特征上来观察，——健康的艺术是在进步的这一方面，病态的是在反动的那一方面；但这并不意味着，表现病态性格就是病态艺术。他认为，即使作为艺术作品中心的病态的表现，也并不意味着这就是形象塑造的病态性。卢卡契认为，性格塑造的病态性，主要表现在描写病态的作家、艺术家对社会和对描写对象采取一种错误的态度。或者说，这种态度本身就是病态的，荒谬的。这种“错误的态度使他对社会充满着仇恨和厌恶，这个社会又同时使他与所处时代的巨大的、孕育着未来的社会潮流相隔绝。但这种个人的与世隔绝，同时也意味着他的肉体上和道德上的变形。”这样，“崇高的精神力量、悟性和理智同社会性一道都失去了它们的意义，并让位于本能；躯体越来越支配头脑。这种过程在文学中是以与表现现实的、完全的，即社会性的人相对立的赤裸裸心理主义为开始的，并逐渐把人变成一堆不成形的生物，或者由松散的不受

约束的团体所构成的一条没有河岸的河流，而最终为的是把人所具有的心理上和道德上的任何一种限定、任何一种方向和任何一种固定都剥夺掉了”（《卢卡契文学论文集》（1），第449页）。借描写病态的二重人格，剥夺了人心理上和道德上最起码的规定性，把人降低为一堆不成形的生物，这样，文学就完全丧失它的精神价值和感情价值，也丧失作者医治病态社会现象的神圣使命，而与被描绘的病态对象一起陷入病态，陷入理智和道德的崩溃，生活逻辑与思维逻辑的混乱，自身的生存形式也跟着瓦解。这种剥夺心理和道德上的任何一种方向和准则的“个性解放”，正是高尔基所说的“个性的毁灭”。

由于作家在描写双重人格时摧毁了任何心理和道德上的规范，因此，他们的价值观念也就陷入混乱，甚至完全颠倒，这样，美丑、善恶的组合就变成美丑、善恶的颠倒，把性格的丰富性变成性格的混乱性。从而也使文学作品失去自身的正确的、健康的灵魂，失去社会意义，变成瓦解人类精神的毒品。

既然善恶、美丑的二重组合，不等于善恶美丑彼此不分，甚至美丑善恶的颠倒。那么，这里的关键就是作家在描写双重人格和其他复杂心理的时候，应当有一个清醒的头脑，换句话说，就是变态性格的后面，是一个充分常态、眼光明亮的作家。正如契柯夫在致苏沃陵的信中说的：“如果作者写一个精神病人，不等于他自己也有病。”这个作家必须对笔下的人物性格、人物心理进行理性的整理和情感的补充，而不能自己首先陷入心理自然主义，然后让笔下的人物也陷入心理自然主义。就是说，问题不在于能不能描写双重人格和其他复杂的性格，而在于作家是否能用理性，用先进的世界观来驾驭双重人格和其他复杂的性格。有社会责任感的作

家、应当与心理自然主义者的立场相反，敢于干预笔下人物的性格，干预笔下人物的灵魂，当然，干预时，不能违反生活的逻辑和人物性格发展的逻辑。但是，在不违反性格逻辑的同时，作家有权利挖掘人物灵魂深处的潜在性格因素，控制人物性格的运动方向，整理性格发展过程中所呈现出来的复杂现象，使人们了解他笔下的人物性格是按照何种精神道德规范和美学规范在前进。象陀思妥耶夫斯基，他是一个描摹病态性格的大作家，他描写灵魂的深，就是描写性格深层结构中的二重组合，揭示"穷人们"在罪恶掩盖下的"洁白"。正如杜勃罗留波夫所说的"他发现，瞎子并不完全是盲目的；他在愚笨的人身上发现一种最明白的健全思想的闪光；他在逆来顺受、失魂落魄、缺乏性格的人身上，发现人的本性中一种蓬勃的，永远不会被窒息的愿望和追求"（《杜勃罗留波夫选集》第二卷第478页）。他的一些最成功的作品，既提供了这种发现，又提供了这种发现的充分根据，使人感到他塑造的性格是个完整的有机体，这是因为他对自己的人物进行理性的整理和情感的补充。而他的有些描述二重人格的作品，却失去这种整理和补充，使得性格呈现出一种杂多而不能归"一"的混乱无序状态，从而产生一些"莫名其妙的、好象在梦中辗转不安的傀儡"（谢德林语）。杜勃罗留波夫在批评这种现象时，阐述了一个很重要的道理，他说："艺术家用他那富于创造力的感情补足他所抓住的一刹那底不连贯，在自己的心灵之中，把一些局部的现象概括起来。根据散见的特征创造一个浑然的整体，在看来是不相连续的现象之间找到活的联系和一贯性，把活生生的现实中的纷纭不同而且矛盾的方面融合而且改造在他的世界观的整体中。因此，一个真正的艺术家在写作他的作品时，在他的

灵魂里总是包容着它的完全统一的方面，包括它的开始与终结，包括他的逻辑思维所不能了解，但却是艺术家灵悟的眼光所能发现的秘密的动力和秘密的结果”（《杜勃罗留波夫选集》第二卷第454页）。这就是说，经过作家理性的整理和情感的补充，或者说，世界观的调节，性格现象中那些不连贯的应当变成连贯的，那些孤立的应当组织成联系的，那些分散的应当变成整体的，那些矛盾的应当在作家的世界观中得到一元化的整体呈现。总之，现实中纷纭不同的二重或多重现象应当通过作家的理性和情感的作用，使这些现象有序地统一在作家的灵魂中。没有这种统一，就找不到性格的本体，二重人格的描写就会是混乱的。因此，我们所讲的性格二重组合原理，完整地说，乃是人物性格一元化的二重组合原理。

关于性格的二重组合，还有其他一些理论问题，譬如西方小说美学家所说的扁形人物（可用一句话概括其性格特征）、圆形人物（不可用一句话概括）与性格二重组合的关系如何？性格较丰富的圆形人物与性格单一的扁形人物属于高低不同的美学层次，能否可在同一作品中并存？此外，从审美角度着眼，二重组合包括哪些最重要的组合方式？性格表层的组合（杂多）与性格深层的组合（深邃）又有哪些不同，两者关系如何？民族共性、阶级共性、时代共性在性格二重组合中占着怎样的位置？等等。所有这些，我将在另一些章节探讨。本文只把二重组合原理的一些基本观点阐述出来，以就教于对这个问题有兴趣的同志、朋友和老师。

（原载《文学评论》1984年第3期）

· 刘再复 ·

论人物性格的模糊性与明确性

人是世界上最复杂的事物，也是文学最基本的表现对象。愈来愈多有见识的作家开始意识到：研究人，研究人的性格以及人的整个内心世界，不断更新关于人的观念，不断体味人的内心世界中更细微的东西，对于提高文学艺术的水平是极为要紧的。我国古代文学理论，有自己独特的色彩和成就，比如关于"意境"理论，就是一种独特的创造。但是，对于人的研究，特别是对人的内心世界的研究，却是一个弱点。我国古代缺少完整的人物典型的理论。解放以来，我们对人以及人的内心世界的研究，仍然是非常薄弱的。笔者在《论人物性格的二重组合原理》①一文中，对人物性格的内部结构进行了初步的探索，本文拟进一步加以探讨。

一

所谓人物性格的二重组合，从性格结构上说，是指具有较高审美价值的艺术典型的性格二极性特征。也就是说，这

① 《文学评论》，1984年第3期。

种典型不是单一化的，而是包含着肯定性的性格因素和否定性的性格因素。它们的有机统一，构成真实、生动的性格形态。这种二极性的具体表现是无限多样的，例如：美——丑，善——恶，悲——喜，崇高——滑稽，崇高——秀美，勇敢——怯懦，圣洁——鄙俗，高尚——卑下，忠厚——圆滑，温柔——刚烈等等。作为一个优秀的文学典型，其性格的构成因素不可能是单一的。它们往往以其二极性的特征交叉融合，成为一个多维多向的立体网络结构。因此，从性格表象来看，典型性格是一个包含着丰富性格侧面的整体。它类似一个圆球，既不是线性的善恶并列的结构，也不是平面的双色板。这种道理并不难理解，比如心理学上有所谓情绪的二极性原理，如悲——喜，爱——恨等，但是，由各种情绪因素构成的人的复杂情感状态则是多维的立体结构，它带有一定的模糊性。这种情绪，很难用明确的语言概念表达，说不出是悲是喜，是爱是恨。它是一个复杂感受的集成体。

从哲学角度看，所谓二重组合原理是对典型性格的内在矛盾性的抽象简化和通俗表述。艺术实践证明，要塑造出具有较高审美价值的典型人物，就必须深刻揭示人物性格的内在矛盾性。如果不把握和揭示人物灵魂深处的真实和社会历史的真实，不把人物性格的内在矛盾性成功地揭示出来，不个性化地把人的本质力量与社会关系的冲突表现出来，就没有活生生的真实的人，就没有真正深刻的典型。所谓立体感，所谓多侧面，这是人们一致承认的人物典型化的基本要求，但是，立体感和多侧面的内在机制却是人物性格内部的对立统一运动。只有在各种性格因素的对立统一运动中产生的立体感和多侧面，才是真正的典型化要求。当我们对那些优秀

的人物典型进行抽象的简化处理之后，我们就发现了性格内部的运动轨迹，发现矛盾双方的存在，发现它的二重性的特征，这样我们就找到"二重组合"的表述方式，以此通俗地概括典型性格的内在机制。

有一些经验不足的作家，他们从性格单一化的僵死格局中解放出来之后，执着地追求人物性格的立体感和多侧面，但是，他们把人物性格中的二重因素看成是线性排列物，看成是优点和缺点的简单相加，看成是各种性格元素的叠合和拼凑。这样，他们顶多只反映了性格表象的某些特征，而未能揭示性格内在结构的特征和典型性格矛盾运动的 内 在 机制，未能真正地展示人物性格的丰富性和复杂性。

有些作家在克服性格单一化的恶劣倾向之后，又发生机械拼凑的倾向，是一个很值得重视的问题。巴金曾经指出："为了应付新的需要，有人注意到优点和缺点，于是在正面人物身上加入一些缺点，在动摇人物身上加入一点点优点，总之使得每个人甚至反面人物都带有'人情味'。但是作品里面的那些人仍然没有血色，不象真人。为什么呢？我想有一个原因是：除了优点和缺点以外，活人的身上还有别的东西。而那些东西都是单靠访问所不能了解的。"① 显然，这是为了使我们的性格描写艺术摆脱机械论影响的一种美学呼吁。

产生机械拼凑的原因，是作家还没有真正地理解复杂万分的人；还未了解人的性格世界并不是"优点加缺点"那样分明，那样确定。一个活的人，一个真实的人，其性格世界比这种情况不知要复杂多少倍。作为最复杂事物的人的性格世界，其内心图景，不是用几笔鲜明的色彩可以描 画 清 楚

① 巴金：《描写人》，1956年10月4日《解放日报》。

的，不是“优点”、“缺点”这种具有确定范围的现实性语言和概念性语言可以概括的。事实上，人的性格世界带有很大的模糊性特征。

人物性格的二重组合过程，所以不是一个机械的过程，所以不是性格元素的叠合与拼凑的过程，就在于这是各种性格元素的一个模糊集合过程。这个过程的有机性和复杂性，这个过程的千姿百态和各种奇观，就在于它是一个模糊集合过程。了解人物形象的模糊性，了解人物性格二重组合过程模糊集合的特点，对于作家在人物性格塑造中摆脱机械论将产生巨大的积极影响。文学与科学的一个根本区别，也恰恰在于，科学是依靠数字和概念语言来描述的。这种概念性特征使科学带有极大的准确性和明确性。而文学是通过审美的语言，即形象、情感、情节等来描述的，它是非概念性的。这种非概念性，便形成文学的模糊性和多义性。这种模糊性和多义性在典型性格世界中表现得特别明显。可以说，模糊性是艺术形象的本质特点之一，也是人物形象的本质特点之一。巴金所说的，除了优点和缺点以外，活人身上还有别的东西，这种东西，就是“优点”、“缺点”这种概念语言所无法言传的东西。这种东西，正是人身上最丰富的东西，最复杂的东西，最具有人的本质的东西。所有把活人写成死人的低劣之作，恰恰是抛弃了这种东西。

人物性格的模糊性，既是构成性格的各种元素不确定性在整体上的总和，又是各种元素不稳定性在整体上的总和。众多的性格参数形成性格的复杂性，从而也形成性格内涵的不确定性；众多的变量（性格元素的变动流迁）形成性格的流动性，从而也形成性格的不稳定性。而复杂性与流动性的不断综合，便使人的性格运动形成一种极为复杂的动态过

程，从而使人物性格不可能获得科学概念那种精确性。

具体说来，产生人物性格模糊性主要有两个原因：

（1）构成人物性格整体的各种性格元素本身带有模糊性。

（2）各种性格元素围绕性格核心的组合过程是一个模糊集合过程。

性格元素模糊性包括两层意思：一是构成性格整体的各种性格元素之间往往是不同向的，甚至是彼此矛盾对立的。即一部分性格元素表现为肯定性方向，表现为善，表现为美，表现为真，表现为崇高，表现为圣洁；另一部分性格元素表现为否定性方向，表现为恶，表现为丑，表现为伪，表现为滑稽，表现为鄙俗。这种种双向性，使一个人的性格表象变得纷纭复杂，使一个人有时象他自己，有时又不象他自己，有时忠实于他自己，有时又背叛他自己；有时表现得很圣洁，有时则表现得很鄙俗；有时表现得很杰出，有时又表现得很平庸；有时显得很峻急，有时显得很随便；有时显得很暴躁，有时又显得很温柔。一个吝啬鬼有时也会显得很慷慨；一个很认真的人，有时也会很马虎；一个意志刚强的人，有时也会感伤；一个很懦弱的人有时也会杀人放火。这就是说，构成性格整体的各种元素往往不能按照同一确定的方向运动，而正是这种非同向发展的各种性格因素，才形成人物性格的模糊性。例如，构成阿Q性格整体的元素是非常复杂繁多的，而这些杂多的性格元素，又表现为双向性。这种双向性，有的研究者作了这样的描述：质朴愚昧又狡黠圆滑；率真任性又正统卫道；自尊自大又自轻自贱；争强好胜又忍辱屈从；狭隘保守又盲目趋时；排斥异端又向往革命；憎恶权势又趋炎附势；蛮横霸道又懦弱卑怯；敏感禁忌又麻

木健忘；不满现状又安于现状。①阿Q性格元素一部分表现为肯定性方向，一部分表现为否定性方向。这些元素在自身运动的过程中，互相碰撞，互相交叉，形成复杂的性格表象。这些互相交叉的性格表象，既不完全属于“正面”，也不完全属于“反面”，也不能说是属于“中间”状态。而且，许多鲁迅研究者对阿Q性格元素的描述，只是道破其众多性格元素的一部分，事实上并没有真正展示其性格表象的全部内容，而唯其无法展示其全部内容，才是正常的，因为繁多而极不确定的各种性格元素之间的复杂关系是明确概念难以穷尽的。

性格元素模糊性的另一层意思，则是每一个性格元素内部都带有二重性，或者说，都包括着正反两极。同一性格元素，既是A，又不是A，既是这一点，又不是这一点，肯定中包含着否定，否定中包含着肯定。比如阿Q的“要革命”这一性格元素，既表现出被压迫者的反抗性，又表现为小生产者通过革命占有私有财产的局限性。“要革命”这一性格元素内部就不是纯粹的，并非只有单一的意义。我国著名的翻译家傅雷曾说：“事情总是正反两面：追得你太迫切了，你觉得负担重，追得不紧了，又觉得不够热烈。温柔的人有时会显得懦弱，刚强了又近乎专制。幻想多了未免不切实际，能干的管家太太又觉得俗气”。②这就是说，肯定性的性格元素也包含着否定性的因子，否定性的性格元素也包含着肯定性的性格因子。因此，性格元素自身的性质不可能完全确定，它处在不同的关系中总是显示出不同的内容和形式，不断变化。例如，当一个人在追求真理时，“倔强”的性格元素就表

---

① 林兴宅：《论阿Q性格系统》，《鲁迅研究》1984年第1期。

② 《傅雷家书》，第148页。

现为肯定性质的“韧性”，而当真理不复存在时还要硬去碰撞，“倔强”元素就转化为否定性质的“固执”。一个人的勇敢，在某种情况下可表现为见义勇为的善，在某种情况下则又可能表现为不义亦为的恶。李逵的勇猛有时表现出非常可爱的革命精神，但有时则表现为“排头砍去”的鲁莽。节俭，可以表现为珍惜劳动成果的美德，也可以表现为保守不思进取的恶德。谭嗣同指俭德为恶德，就是指的后一种。

性格元素在不同的人身上，在不同的时空位置上，可以表现出很不相同的内涵。这就形成性格元素本身的模糊性。关于性格元素内部这种不确定的、内涵常常发生转化的现象，我国古代学者早就有所察觉，三世纪初的刘劭在《人物志》中就作过说明。刘劭继承先秦朴素的唯物主义阴阳五行说，认为“凡有血气者，莫不含元一以为质，禀阴阳以立性，体五行而著形。”① 人的本性就是由元气、阴阳五行所形成的。刘劭关于人性分析的精华部分，是他看到人的性格元素内部都存在着相反相成的阴阳两极。他看到，任何一个肯定性的性格元素，都包含着否定性的因子，甚至性格元素的长处往往是通过其短处反射出来的。他发现，一个直率的人往往带有喜欢攻击别人短处的弱点，一个刚强的人往往带有过于严厉的缺陷，一个具有和蔼性格的人往往同时具有懦弱的短处，一个具有耿介性格的人又往往带上拘谨的毛病。刘劭还指出每一种性格中都包含着正反两种因素。他把人划分为十二种类型，每一种类型的性格都有其二重性。他指出，强毅性格的人，“厉直刚毅，材在矫正”，但“失在激讦”；柔顺性格的人，“柔顺安恕、每在宽容”，但“失之少决”；

① 刘劭：《人物志》（上卷），《九征（一）》。

雄悍性格的人，“雄悍杰健，任在胆烈”，但“失在多忌”；谨慎性格的人，“精良畏慎，善在恭谨”，但“失在多疑”；坚韧性格的人，“强楷坚劲，用在桢干”，但“失在专固”；善辩性格的人，“论辩理绎，能在释结”，但“失在流宕”；其他各种性格的人也都有二重性。他说：“普博周给，弘在覆裕，失在溷浊；清介廉洁，节在俭固，失在拘扃；休动磊落，业在攀跻，失在疏越；沉静机密，精在玄微，失在迟缓；朴露径尽，质在中诚，失在不微；多智韬情，权在谲略，失在依违。”①刘劭天才地看到人的性格元素中的辩证内容。由于每一种性格元素都既是A又不是A，既是这点又不是这点，因此，性格元素本身便显示出模糊性。

造成性格元素自身模糊性还有一个原因，是性格元素的本质往往不是直接袒露着的。它往往被假象包裹着，从而显现出表里矛盾、似是而非的情状，使人们感到难以捉摸。性格的难知，与此有关。刘劭在说明才性鉴别之难时，列举了七种难以捉摸的似是而非的情况，称为“七似”。他说：“若乃性不精畅，则流有七似。有漫谈陈说、似有流行者。有理少多端、似若博意者。有回说合意、似若赞解者。有处后持长、从众所安、似能听断者。有避难不应、似若有余、而实不知者。有慕通口解、似悦而不怿者。有因胜情失、穷而称妙、跌则掎蹠、实求两解、似理不可屈者。凡此七似、众人之所惑也。”②

性格元素自身肯定内容与否定内容互相包含与互相转化的现象，一些外国的心理学家也作了详细的描写。譬如德国心理学家弗洛姆就对各种性格元素排列过它们正反两面互相

① 刘劭：《人物志》(上卷)，《九征（一）》。
② 同上书，（上卷），《材理（四）》。

渗透难以分割的内容。他认为构成不同性格倾向的各种性格元素，自身都具有正反互相渗透的二重特性。“接受倾向”性格的肯定性内容与否定性内容对应情况如下：领受——被动、无创意；负责——无主张、平凡；忠实——顺从；谦虚——无自尊心；讨人喜欢——奉承；可适应——不讲理；社交上适应——卑屈、无自信；理想主义——不切实际；敏感——怯懦；彬彬有礼——没有骨气；乐观——自以为是；信任——易欺；仁慈——善感。“剥削倾向”（取得）的性格，正反两面如下：积极——剥削；能主动——好生事端；能提出要求——自私自利；自重——自大；有冲劲——卤莽；自信——傲慢；有吸引力——善诱惑。“储积倾向”（保存）的性格正反两面如下：重实际——无想象力；节俭——吝啬；谨慎——多疑；保守——冷淡；有耐心——无生气；慎重——焦虑；坚定、不屈不挠——顽固；沉重——懒惰；临危镇定——迟钝；整齐有序——卖弄学问；有条不紊——固执；忠义——占有。“市场倾向”（交换）性格，其正反如下：有目的——机会主义；能变化——无定见；有为——幼稚；眼光远大——浑浑噩噩；虚怀若谷——无原则与价值；善交际——不甘寂寞；重实验——无准则；不独断——主张相对论；有效率——过分积极；好奇——不老练；聪明——理智主义；能适应——无辨别力；宽大——漠不关心；机智——愚蠢；慷慨——浪费。①弗洛姆的这种排列，虽然不都是正确的，但多少反映了人物性格二重性的某些特征。

性格元素自身，作为一种存在物，它在自己肯定的规定性中同时又包含着否定的规定性，也就是说，它本身就是一

① 参见《自我的追寻》，第三章《人性与性格》。

个不确定的、随时都可以发生转化的矛盾体。如果一种肯定性的性格元素鲜明到极点，这种元素就会越过肯定性的规定，而变成否定性元素，就象节俭性格鲜明到极点之后就变成了吝啬。正因为性格元素自身的这种特点，所以，作为性格元素集合体的人物性格整体，总是带上模糊性，并成为一种模糊集合体。

二

在性格结构中，性格元素首先形成性格表象，而在众多性格元素中又总是有一种性格元素发展成代表性的性格元素，这种性格元素便形成性格核心，并表现出性格的基本特征。性格的组合过程，就是性格的各种元素围绕着性格基本特征所进行的一种模糊集合过程。各种性格元素与性格核心之间，有一定的联系方式，这就是中介。这种中介，使杂多的性格元素与比较单纯的性格核心连结起来，构成一个有机统一体。列宁指出："要真正地认识事物，就必须把握、研究它的一切方面，一切联系和'中介'。"①在性格二重组合过程中，了解这种中介是很重要的。只有了解这种中介，才能了解性格的某种元素与其他性格元素的联系方式，也才能了解诸多性格元素怎样导向性格的统一。性格的二极因素，所以不是线性的善恶并列结构和平面双色板似的机械结构，就在于性格的二极因素之间没有一条明确的边界（机械的分割线）。二极因素总是通过一定的联系方式（中介）而浑为一体，这种中介使得对立的二极互相渗透以至使二极

① 《列宁选集》第4卷，第474页。

模糊化，并最终消失其界线。这样，通过中介的作用，性格二极的机械界线就不复存在，整个性格就成为活生生的有机体，人就成为有血有肉的非概念化、非图式化的人。别林斯基曾经指出："有人想把艺术视为智慧的王国，和凡是不属于严格意义上的艺术的东西清楚地隔离开来。然而，这些界线与其说是实际地存在，毋宁说是想象地存在着；至少，我们不能够用手指，象在地图上指点国界一样地把它们指出来。艺术越接近到它底或一界线，就越会渐次地消失它底一些本质，而获得界线那边的东西底本质，因此，代替界线，却出现了一片融合双方面的区域"。① 别林斯基所说的这种"一片融合双方面的区域"，也就是"中介"，这对于性格的二重组合是极为重要的。这种"中介"，不是明确的线性边界，而是摇摆于两极之间的交错性地带，也就是模糊地带。性格互相矛盾的内容就在这个地带中互相冲突、互相交融、互相转化，形成活生生的生命。正是这种模糊性中介，融化了性格组合的机械性。总之，有这种中介，人物形象就会成为具有内在血肉的有机体，而不会成为一个拼盘。

性格组合的这种中介，就是人物性格各种表象背后的心理动机，特别是各种行为背后的内在情感内容。正是这种复杂的内在情感内容，使各种复杂的性格表象和性格核心联系起来。我们平常所说的人物形象的血肉，其实正是这种感情中介。如果一个人物形象只有各种复杂的性格表象和一个观念性的性格核心，这种形象就只能是观念的化身，而不是丰满的形象。正是这种情感中介，才把各种性格元素和性格核心凝聚成一个有机的性格整体。但这种情感中介自身是极不

① 《一八四七年俄国文学一瞥》，《别林斯基选集》第2卷，第441—442页。

确定的。人在一种肯定性行为发生的背后，其内心情感活动并不就是单一的肯定性情感，相反，它往往是两极情感矛盾搏斗的结果。我们很难把这种感情进行一种正面与反面的分割，很难用概念准确地说明这种感情内容，或把这种感情简单地作正面或反面的规范。真正对感情有较深刻体验的人，都会承认，人的感情内容是最不确定的，最难捉摸的，因此也是最模糊的。古人"剪不断，理还乱"的感慨，"抽刀断水水更流"的感叹，其实都是对感情的不可捉摸性和极其复杂性的最好概括。他们在万千情丝中觉得理不出一个头绪，说不出一种象科学概念那样确定的内涵。他们愈是整理，感情的奔流愈是不可阻止，愈感到自己的感情难以用语言加以描述。这种情况发展到最高状态，就是沉默。有许多作家诗人，就发现沉默是一种高度的情感状态，即所谓"此时无声胜有声"。情感的特征，正是一种"剪不断，理还乱"的非常难以确定的特征。因此，任何感情都不可能去作定量分析，谁也无法测定一个人痛苦与欢乐的份量，只能作"十分痛苦"，"十分悲伤"这种概然性的表述。"问君能有几多愁，恰似一江春水向东流"的诗句，就卓越地用模糊语言来描述极不确定的悲愁之情。人世间最大的痛苦之情，是一种说不出痛苦的痛苦，能用确定的语言说出来的痛苦，不是最大的痛苦。人世间最高最深的爱也是说不出的爱，能用确定的语言说出来的爱反而不是最深挚的爱。莫名其妙的爱，连自己也意识不到的倾心，才是真正的爱。有些男女，一见钟情，互相倾慕，问他们为什么这样，却说不出道理。父母爱自己的子女，并不觉得自己在爱，如果觉得自己在爱，在给孩子"施恩"，那就不是真的爱。如鲁迅批判中国伦常时所说的"倘如旧说，抹煞了'爱'，一味说'恩'，又因此责望报

忙，那使不但败坏了父子间的道德，而且也大反于做父母的实际的真情。”[①]这种种爱的情况正如车尔尼雪夫斯基所说的：“当人恋爱一个人的时候，不是把他当作观念，而是把他当作活的个性，爱他的整个；特别爱这个人身上的没有法子确定它、叫出它的名称来的东西。”[②]感情正是具有整体性（“爱他的整个”），因此，它不能进行分割，一旦用科学的概念对感情进行分割，这种感情就会消失。波尔从物理——心理学的角度指出：“在内省过程中，明确区分现象的本质和现实的感受是不可能的，……当我们试图分析自己的情感时，我们就会失去这种感情。”[③]由于这种不可切割的整体性，因此，感情只能感觉到，而不可能机械分析，不可能源源本本地说出它的来龙去脉，这就形成车尔尼雪夫斯基所说的那种“没有法子确定它、叫出它的名称来”的模糊性。

只要我们留心一下，我们就会发现，许多优秀的典型形象，其情感内容都具有这种不确定性。例如，《牛虻》中的教父蒙泰尼里，这个人物的性格所以刻画得好，就在于作家不是把他写成宗教观念的化身。如果仅仅这样，形象就一目了然，没有读者可以补充、可以思考的余地。蒙泰尼里形象的成功，就在于他不仅是上帝的奴隶，而且是自身情感的奴隶。他固然爱上帝，但也爱甚至更爱自己的亲生儿子亚瑟（牛虻）。他总是处在这两种爱的矛盾之中，这就形成他内心情感的特殊内容，形成他性格深层结构中的骚动、不安、痛苦和拼搏，也导致他最后的悲剧结局。以往我国一些评论，总

---

① 《坟·我们现在怎样做父亲》，《鲁迅全集》第一卷，第133页。

② 《车尔尼雪夫斯基论文学》上卷，第524页。

③ 《原始物理学和人类知识》第30页，商务印书馆1964年版。

是把他先确定为反面人物或反动人物，然后又把他一切不确定的感情简单地确定为反动情感，把他的亲子之爱确定为“虚伪”。其实，如果他的感情果然这样确定，他的性格就谈不上丰富。恰恰是他的亲子之情中交错着各种各样的感情内容，恰恰是他那种难以名状的父爱，难以言说的内心谴责，难以解脱的无限痛苦，才使这个形象充满着艺术魅力。在感情的天平上，有时他的亲子之爱重于上帝之爱，有时则是上帝之爱压倒亲子之爱。他的情感的内在矛盾发展到高峰的时候，就是他心爱的儿子被捕而且将被判处死刑的时候。这时，他面临着最痛苦、最尖锐的情感抉择，是抛弃自己的荣誉和上帝，拯救自己的儿子，还是抛弃亲子之爱，把亲生的儿子献予上帝的祭坛？他的感情大起大落，矛盾到极点。他的内心的搏斗，他的灵魂深处沉重的、无泪的呜咽，连牛虻也察觉到，感受到。这两种力量总是势均力敌，谁也征服不了谁，以至使他自己在重大行为面前显得犹豫不决。因此，当“要上帝”还是“要儿子”的抉择摆在他面前时，他无能为力，只好把矛盾推给牛虻。他对牛虻说：“如果赞成开军事法庭，我就杀了你，如果不赞成，我就冒着杀无辜人民的危险。”他只好让牛虻自己来选择。蒙泰尼里这种复杂的感情决不是“虚伪”或“反动”两字所能概括的，它远不是莫里哀笔下的伪君子似的虚伪那样明确。蒙泰尼里最后不能拯救被判了死刑的儿子，是残忍的。这种残忍是对他的仁慈的嘲弄，从严格意义上说，这确实给他的仁慈蒙上了虚伪的色彩。但他的感情又有很多真挚之处，不虚假之处。这些真挚的情感内容是些什么呢？一言难尽。总之，蒙泰尼里的感情是二极情感内容以及万千情感因素的模糊集合体，它带有很大的朦胧性。它为读者留下许多可以想象和可以生发的空

美空间，不同感情的读者可以从中获得不同的感受。

导致人物性格的情感中介的模糊性，除了情感内容的不确定性之外，还有一个重要的原因，就是人物情境的随机性。所谓“情境”，按照黑格尔的说法，“情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性，另一方面它既有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那种内容得到定性的外观。”①在黑格尔看来，决定艺术形象的除了时代总因素外，还有具体的情境，即人物或情节所由产生和发展的具体境遇。这种情境对人物性格也起了一定的决定作用。但是，情境本身的“定性”，并不是一种单一的、平板式的状态，它的本质仍然是一种矛盾对立的活动状态，仍然是“亦此亦彼”的各种对立因素互相交织、互相转化的状态，也就是说，本身带有很大的随机性。黑格尔说：“分裂和由分裂来的定性终于形成了情境的本质，因而使情境见出一种冲突，冲突又导致反应动作，这就形成动作的出发点和转化过程。所以情境是本身未动的普遍的世界情况与本身包含着动作和反应动作这两端的中间阶段。所以情境兼具前后两端的性格，把我们从这一端引到另一端。”②由于情境兼有前后两端的特性，本身便带有很大的不稳定性，因此处于具体情境中的人物性格，人物情感也很不稳定。同一个人，在此一情境中表现出一种性格的情感特性，在彼一情境中又表现出另一种性格的情感特征。同一个人，今天的哭笑已非昨天的哭笑，今日的悲哀已非昨日的悲哀。感情所以带有一次性的特点，人世间所以不可能出现两种绝对相同的情感状态，就

① 《美学》第一卷，第254页。

② 同上书，第255页。

因为人物情境带有随机性。有的作家就抓住情境的随机性出色地表现出人物性格的复杂性。譬如《雷雨》中的周朴园，就是典型的一例。他对侍萍的感情在不同的情境中就表现出很大的不稳定性。他年轻时，与侍候他的使女侍萍确实有过一段感情，那时的侍萍年轻、聪明、美丽、善良，为他生下两个儿子。但是后来他终于屈服于封建门第观念和自己的虚荣心、自私心，把侍萍遗弃了。他的父母要替他娶一个有钱有势、门当户对的小姐，逼迫侍萍抱着刚生下三天的孩子，在大年三十之夜，冒着大风雪去跳河，而他竟不反对，他确实背叛了侍萍。这之后，他产生的是一种更为复杂的情感。他编造了一个故事，说他在三十年前，曾经正式地娶过一个姓梅的很贤慧也很规矩的小姐，有一天夜里，忽然投水自杀了。三十年来，他一直用各种方式表示对这位梅小姐的怀念。他把梅小姐的照片和她过去喜欢用的家具，不怕麻烦地从南方搬到北方，照原样摆设着。还规定家人要保留着“梅小姐”在周萍小时候因生病怕风而在热天不开窗的习惯，还记得四月十八日是梅小姐的生日。他觉得只有这种纪念，才能使他得到安慰。周朴园这种感情内容是很复杂的，不确定的，仅仅用“虚伪”这个概念来表述显然过于简单。周朴园处于一种新的特殊情境中，对侍萍怀念的内容实际是模糊的。这里有朦胧的忏悔，也有淡淡的思怀，但与其说是缅念死者，不如说是为了安慰生者，使自己犯罪的灵魂得以安宁，倾斜的心理得到平衡。这种感情似乎是以他人为本位，又似乎是以个人为本位；似乎真实，又似乎不真实，似乎是真实的良心自我谴责，似乎又是虚假的道德自我完善；似乎是敬重死者，似乎又是利用死者。周朴园这种感情在另一情境又发生新的变化。当侍萍为了女儿四凤来到周公馆的时

候，他的感情又突然处于新的位置上。他感到突然，感到惊愕，他的灵魂一下子被置于十字路口，置于审判台上。他简直发呆了。这时，他的感情进入更复杂的阶段，他不敢承认侍萍，为了维持自己的面子和“体面”的家庭，他不能承认侍萍，但是各种矛盾都把他逼向更尖锐的困境。繁漪为了赢得自身的爱情，拉着四风向周朴园说：“这是你的媳妇”，又指着侍萍要周朴园“认识认识这位太太”，又要周萍过来“当着你的父亲给这个妈叩头”，而这时周朴园的情境发展到最复杂的程度，于是，他的情感也波动到最复杂的程度。他一方面对侍萍说：“侍萍，你到底还是回来了”，另一方面又要周萍给侍萍跪下，认他的生身母亲，并教训周萍说：“你的生母并没有死”，“不要以为你同四风同母，觉得脸上不好看，你就忘了人伦关系”。此时周朴园的感情内容是极丰富的，这里有对自己和侍萍情感历史的朦胧的肯定，有对侍萍威胁他的地位的难以说清的愤恨，有对侍萍模糊的同情。这种感情似乎是被迫的，又似乎是自然的；似乎是偶然的，似乎又是不得不然的；似乎是在吞食苦果，又似乎是在吐出苦果；似乎在自我解脱，似乎又在自我埋葬；是悲哀？是同情？是愤恨？是忏悔？是无可奈何？令人难以捉摸，难以确定它。一个高明的作家，正是让自己的形象变成了万千模糊感情的载体，从而使得人们回味无穷。

情感内容的不确定性与情境的随机性，使得人的情感不可能作定量分析和逻辑规范。如果用经典数学的方法硬要给感情作精确的定量分析，就从根本上违反了艺术的本质，就会走向艺术的敌对地位。鲁迅称那种用“算盘来算定新诗的乐观与悲观”者为“诗歌之敌”，是有道理的。他指出诗歌不能凭仗哲学和智力来认识，一些感情已经冰结的思想家正

是这样认识，所以对于诗人往往有谬误的判断和隔膜。陷入这种谬误最显著的例子是洛克，他看待作诗，就和看待踢球相同。科学方面的伟大天才巴士凯尔，于诗美也一点不懂，曾以几何学者的口吻断言说："诗者，非有少许稳定者也"。而弗罗伊德"专一用解剖刀来分割文艺，冷静到入了迷，至于不觉得自己的过度的穿凿附会"。鲁迅所举的这几个例子，都是用明确的数学逻辑来要求文艺，但是，人的感情本来就是不稳定的，不确定的，它决不是象踢球那样去求得射门的绝对准确性，也决不能用几何学的尺度来规范。用最精确的数学方法来要求艺术，反而距离艺术最远。即要求得愈精确，离艺术的本质、离人物的个性就愈远，与艺术的敌对性质就愈明显，愈强烈。我们讲一个人性格中具有美丑、善恶、悲喜等两重因素组合并具有不同的比重，但这种比重也只是模糊比重。如果要求作家用经典数学的精密性去表现人的善恶、美丑的精确比重量，那将是极其荒谬的。以往美学家追求的"黄金分割"，在人的情感世界中是不可能存在的。日常生活中所说的对一个人"三七开"、"四六开"，也只能是一个模糊比例，如果作家在创作之前，硬是按照主观规定的比例尺度去设计自己的人物，就会陷入简单化的失败境地。事实上，人的内心世界中的大量模糊现象，是经典数学无法描绘清楚的，用形式逻辑也不可能描绘清楚。企图用经典数学方法来建立人工智能，企图创造一种与具有高级智慧的人完全相同的机器人，就象追求永动机那样，只是一种幻想。

从以上分析，我们可以看到，模糊性正是文学形象极其重要的特征。以情感为中介的形象思维和以认识为基础的抽象思维，其根本区别，从一个特殊的角度说，就在于形象思

维总是带有模糊性的特点，而抽象思维却力求消除模糊性。艺术的魅力，文学形象扣人心弦的力量，恰恰就寓于这种模糊性之中。正如别林斯基所说的："我们完全同意歌唯辽夫君底意见，他说：'令人生畏的东西不能写得太详尽；幽灵只有在扑朔迷离的时候，才是可怕的；你如果能在幽灵中看出是一个粘液质的圆锥体，有着代替脚用的下巴和向上翻起的舌头，那就没有什么可怕了，可怕就变为丑陋了'。"①形象和感情如果成为一种确定的模式，形象特征一目了然，一切感情都在意料之中，那么，这种形象就一定是一种肤浅的、苍白的形象，这种感情就一定是一种枯死的、最乏味的感情，至多也只是一种"有限"的感情。唯有不确定性，才具有无限性，才给读者提供审美再创造的广阔空间，即读者补充、想象和再创造的无限可能性。一切最优秀的艺术典型，如哈姆雷特、阿Q等，所以让人想不尽，说不尽，让每一个读者头脑中都有一个自己的哈姆雷特，自己的阿Q，就因为这些艺术形象给读者留下了想象与探究的广阔空间，这种形象的思想、感情都不是一种确定的模式。我们总是不会忘记林黛玉临终时的动人情景，她临死前有千言万语要说，要向世界倾吐，但她只说了"宝玉，宝玉，你好……"百感交集，但无以形容，这就是万千复杂感情的一种模糊集合。任何一个学者，如果试图把这种感情明确化，如果试图解释"你好"的内容，不仅是不可能的，而且也是完全多余的。唯有这种模糊性，才深深地牵动读者的心灵，才赋予人物性格最迷人的血色。康德曾说过一句很重要的、但比较不被我

① 《论俄国中篇小说与果戈里君底中篇小说》，《别林斯基选集》第一卷。

们所注意的话。他说："模糊观念要比明晰观念更富有表现力。道德。只有把它们弄清楚。思想的助产士。在模糊中能够产生知性和理性的各种活动。……美应当是不可言传的东西。我们并不总是能够用语言表达我们所想的东西。"①这是《康德传》的作者阿尔森·古留加从康德1764年参加征文比赛的著作草稿中摘出来的一段札记。这段札记所包含的重要思想，正是我们了解艺术表现力以至了解形象思维优越性的关键，也是我们了解具有较大美学容量的人物形象何以要带有某些模糊性特征的关键。

由于组成性格整体的各种元素自身带有模糊性，由于人的性格的情感特征带有极大的不确定性与不稳定性，因此，人物性格的二重组合过程就表现为一种模糊集合过程，人物形象也是一种模糊集合体。一些具有较高审美价值的典型性格，就是这种模糊集合体，因此，人们就很难用"好人"、"坏人"等明确概念来规范他们，甚至也很难用"正面人物"、"反面人物"、"中间人物"这种现实语言来规范他们。象薛宝钗、袭人、阿Q、孔乙己、吴荪甫等许多典型人物，我们就很难说明他们是"正面人物"或者"反面人物"。这种情况在文学艺术中是很常见的。因为，正面人物、反面人物、中间人物，都是很大的集合概念。这些概念本来是政治性的普通集合概念。所谓普通集合，是指一事物要么属于此集合体，要么属于彼集合体，这里面没有模棱两可的情况。用符号学的角度来说，它是政治生活中使用的认识符号，或者说是表明一个人政治属性的认识符号。这种符号有确定的解释，确定的范畴，都是表达有限的现实属性，没有

① 《康德传》第115页，商务印书馆1981年版。

模糊界线。因此，在政治斗争与阶级斗争中可以作正面、反面、中间的明确划分，在现实的营垒分明的政治斗争与阶级斗争中，红与白总是分明的（当然，这也只是指一般情况）。但是，这些政治性的认识符号一旦搬入艺术领域，就会发生问题。因为艺术符号（以及其他审美符号）都带有很大的模糊性特征，它们没有确定的解释，确定的范畴，它表达的是无限的现实属性。用带模糊性的艺术形象（符号）表现无限的社会生活内容，恰恰是艺术最根本的特点。文艺界很久以来就谈论的"形象大于思想"的命题，基本原理就在于此。因此，我们在使用"正面"、"反面"、"中间"这些政治性的认识符号时，一定要了解，这仅仅是文学批评与文学欣赏中借用的政治性符号，并不是真正的审美符号和艺术符号。决不可用这种政治判断的符号来代替审美符号和艺术符号，甚至笼统地、机械地要求文学形象符合这些认识符号的要求，硬用现实的普通集合体来取代艺术中的模糊集合体，进而用明确集合体的逻辑排中律笼统地、绝对地、机械地要求模糊集合体。把政治斗争、阶级斗争的红白之分照搬于艺术领域，就必然会把艺术的无限属性蜕化为有限属性。这样，势必把本来无限丰富的人物形象脸谱化，使文学作品充满着脸谱化的红脸与白脸的对立。有些文学批评，在观察批评文学作品的时候，没有进入审美活动，它们的批评语言，是一些现实语言，或者说是一些一般的认识符号（主要又是政治性的认识符号），这样，他们就简单化地用一个统一的、政治的标准来要求文学，不允许文学形象有自己的独立的个性和无限的丰富性。例如，在我国过去的文学批评中，硬要把薛宝钗划入反面人物，但这样总是难以令人信服地解释薛宝钗的性格内涵，其原因就在于它混淆了政治与艺术的

界限，混淆了“政治划分”与“性格划分”的界限，混淆了明确集合与模糊集合的界限。在外国文学批评中也有这种现象，例如对安娜·卡列尼娜这个形象的分析，就有人用政治概念和道德概念来批评，用“英雄”、“荡妇”、“太太”这种简单的世俗生活中的认识符号来解释这个非常丰富的形象，把本来是无限的、深广的性格内涵确定为非常有限的、极其庸俗的内涵。这种肤浅的机械式的批评自然就糟蹋了安娜这个文学形象。俄国的托尔斯泰研究者格罗梅卡曾反驳这种庸俗的批评，他指出：“关于托尔斯泰伯爵的这一完美、充满生活真实的艺术创造，真可谓众说纷纭。有些人抬高作者的思想，把安娜捧到与她完全不相称的理想的俄罗斯妇女的英雄宝座之上；另一些人则走到完全相反的极端，把安娜的性格降低到一个普通荡妇的水平；还有一些人则坚持毫无见地的中庸之道，认为她不过是一个性情乖戾、蛮横无理的太太，并无独特之处，而且情绪难以捉摸。事实上安娜既不属于第一类，也不属于第二类，更不属于第三类。安娜无非是一个充满激情的妇女，她仅仅为爱情而生，不惜为它牺牲家庭、社会地位、甚至于生命本身。她始终如一，坚贞不移，她坚持自己的基本意图，决不动摇；她的主要力量也就表现于此。但她性格的激情同时也是她的弱点，她生命脆弱的根源。她是自己激情的牺牲品，因为它不自觉地破坏了人类共同生活和道德的无可争议的准则。”①安娜·卡列尼娜性格的迷人之处在于她的激情，在于她身上所燃烧的爱。她的生命的力量，人性的光彩就寓于这种爱与激情之中。但是这种爱和激情又恰恰是她的弱点，她被爱与激情所征服，所折磨，

① 《俄国批评家论列夫·托尔斯泰》，第122页，中国社会科学出版社1982年版。

以至被它所埋葬。爱是她的欢乐之源，但又是她的痛苦之源。她在背叛丈夫爱上渥伦斯基之后也产生过罪恶感，但她的幸福感恰恰蕴藏在这种罪恶感之中。她时时在向道德准则挑战，又时时在向道德准则妥协，她时时向世俗观念抗争，但又时时向世俗观念投降。她的内心充满着骚动，充满着波涛般的互相冲击与交融的二重内容。她的性格世界，就是各种互相矛盾的情愫的模糊载体。世俗世界中的被视为"正面"、"反面"、"中间"的各种感情状态都在她身上汇合，搏斗，折磨着她的心。这样的形象，无论是用正面的"英雄"或反面的"荡妇"、或中间的"太太"等现实的认识符号都是难以规范的。这种规范都只能抹煞她身上放射出来的美的光辉。

我们反对把政治领域中使用的"正"、"中"、"反"的认识符号简单地搬入艺术领域，并不是说，作家在创作中，在塑造自己的人物群时，应当完全放弃社会政治角度来认识生活，表现生活，使自己的人物毫无政治属性。不是的。我们仅仅反对把艺术上的性格划分简单地等同于现实中的政治划分，从而丢掉性格塑造艺术的审美要求。实际上，一切严肃的作家，他们笔下的人物所以写得成功，总是既从政治社会的角度，把人物置于正、中、反某一基点上，又赋予人物性格的核心以丰富的社会历史内涵和美学内涵，高明的作家总是把社会政治倾向融化在自己所创造的艺术形象中。而且，他们又总是按照生活的本来面目，努力写出人物性格的真实性和无限复杂性，写出正、中、反各种因素在人物性格世界中的矛盾交织，以至使人物性格表现出一种令人思考不尽、欣赏不尽的模糊性质。譬如薛宝钗这个形象，曹雪芹仍然明确地把她放在各种社会关系的特定位置中，把她置

于维持中国社会传统观念的营垒中。今天，我们把她抽象出来，也可以说她是站在封建礼教叛逆者贾宝玉、林黛玉的“反面”。但是，曹雪芹的高明之处恰恰是没有把她简单地写成反面人物，没有把她描绘成一个“白脸”，一个令人厌恶的魔鬼。她仍然被写得很美，很有魅力。我们根本无法用“好人”或“坏人”来概括她，也无法用正面人物、反面人物来规范她。她不完全好，也不完全坏，她是具有无限丰富的独特性格内涵的“这一个”。她不是那个时代正面人物标准的化身，也不是反面人物标准的化身，她是一个独特的个性。唯其如此，这个典型才是成功的。

我国现代文学中一些成功的典型，例如鲁迅的阿Q，巴金的高觉新，茅盾的吴荪甫，曹禺的周朴园等，所以写得好，也在于这些杰出作家既从社会政治的角度，规定了笔下人物在社会关系中的特定地位，但又写出在这种关系中人物性格的复杂性，即性格中正、反两极的对立统一运动。他们都不是作为正面人物而只有“正”的一面，反面人物只有“反”的一面。他们的性格是正、反各种性格因素的模糊集合，内心世界中充满着偶然的“反向”运动，因此，他们都很难说是正面人物还是反面人物或者是中间人物。以高觉新来说，他是一个处处彷徨矛盾、情愿忍辱求和，也要保持“孝子贤孙”美名的大少爷。他自己说：“我们生在这个时代，就只有做牺牲品的资格”。他青年时代就挑起掌管高家事业的担子，对日薄西山的家庭惨淡经营，但他并不是地主阶级孝子贤孙没落特性的单一集合体。他是一个非常善良，非常聪明的人，而且在五四运动发生之后，思想也曾恢复了青春。但他又不是新青年正面特征的集合体。他喜欢的新思潮不过是托尔斯泰的“不抵抗主义”和刘半农的“作揖主

义”。这样，他的对新潮流的寻求，又变成从新思想上寻找维护旧秩序的武器。他是内心充满矛盾的人，他善良，但“善良”得非常懦弱，“善良”得令人难以忍受，“善良”得让“恶”的魔鬼夺去自己妻子的生命。他愿意做封建制度的牺牲品，却让自己的妻子首先牺牲。他在客观上帮着封建礼教“吃人”，尽管他自己也被吃。高觉新的性格结构，是很典型的二重结构。对于这样的典型人物，很难明确地把他划入正面人物或反面人物，甚至也不能说他是中间人物。高觉新也是富有个性的独特的“这一个”。还有象吴荪甫这样一个资本家，从社会政治角度来看，他所处的政治经济地位是很明朗的。但他不是资本家“反面”特性的集合体，他有民族情感，有事业心，有见识，有魄力，有进取精神和冒险精神。他也不是“正面”人物特征的集合体，为了发展自己的事业，他不惜以“恶”作为自己事业的动力，不惜以吃掉别人作为前进的手段，连他的二姐夫杜竹斋也骂他：“你这人太毒”。在吴荪甫的性格中，他的“魄力”与他的“狠毒”之间，他的“精明”与他的“狡猾”之间，界线是很模糊的，甚至交织一起而没有界线。对这样一个人物，硬给他作“正面人物”、“反面人物”、“中间人物”的规范，也是很困难的。

在当代文学中，也有许多写得成功的人物，例如《许茂和他的女儿们》中的许茂，《陈奂生上城》中的陈奂生，都不是“非此即彼”的明确集合体。在他们身上，集合着正、中、反各种性格因素，形成一种矛盾交叉的性格模糊载体，从而使人感到其性格的丰富性。这种性格创造的成功，恐怕不是作者首先把自己的人物先纳入正面人物、反面人物、中间人物的框框之内。如果周克芹和高晓声同志在创作之前，首先

把自己的人物划入这三种明确集合体中的某一种，就不可能写出这样真实、这样丰富的性格。

有些作家在创作中产生简单化的缺点，往往是由于忽视许多人物性格的模糊性特点，把千差万别、互相交叉的性格现象，简单地集合为三种类属，把本来的模糊集合体硬说成是明确集合体，进而主观地以明确集合体去套人物形象。有一种奇怪的批评，也是极为简单粗暴的。这种批评，先主观地对人物作出正面或反面的属性规范，然后指责作家为什么在属于正面人物的身上还写了非正面的东西，最后给作家一个政治性的罪名。这种批评，当然只能给文学创作带来致命的损害。对于这种简单化的倾向，巴金曾批评说：“为了使工作简单化，有人把人分作三类：一是正面人物；二是反面人物；三是动摇人物。正面人物永远正确，好象从出世起就没有犯过错误；反面人物仿佛一生下来就面带凶相，或者獐头鼠目；动摇人物时时处处都动摇。这样分类之后，写起文章来的确容易得多了。可是人并不因此而简单化，生活也并不因此而简单化，读者也并不因此而简单化”。①巴金的批评，当然不是一概否定从社会政治角度去确定正面人物与反面人物。因为，在人类社会中，总是有推动历史前进的人物，也有阻挡历史前进的人物，这是显而易见的事实。但人类生活是极其复杂的，人与人之间的矛盾有各种细致的表现，人与人的差别情况是无法说尽的。许多情况下，人与人之间的关系，并非全是正面人物与反面人物的关系，即使在特定情况下，人物大体上可分为正面人物与反面人物，但正面人物也不可能都具备“正面”特征，反面人物也不可能全部具备

① 巴金：《描写人》，1956年10月4日《解放日报》。

"反面"特征，他们的性格中总是带有亦此亦彼的某些模糊性。

这里，我们顺便谈谈不久以前文艺界讨论的"问题小说"。问题小说往往兴起于思想启蒙时期。我国近代梁启超提倡政治小说，其实就是政治问题小说。梁启超把小说作为解决政治问题、实现政治理想的工具，是因为他所处的时代正是一个用改良派思想启蒙我国人民的时代。"五四"时期，"问题小说"再次兴起，因为当时的小说家也是把小说作为社会改革的器械。"四人帮"垮台后我国的新时期文学，再次出现一批"问题小说"。这些小说，在当时都起了振聋发聩的作用。"五四"时期，新文化运动的倡导者中有的人提倡易卜生主义，介绍易卜生的戏剧作品，也是因为易卜生的文学，带有问题文学的性质，具有极大的启蒙作用。这种文学作品在注意解决社会问题时，如果同时也注意人物性格的塑造，也会获得很大的成功，象易卜生的《玩偶之家》就是例证。但是，有些作家在创作"问题文学"时，为了说明具体的社会问题，往往用心太切，不得不在塑造人物形象时，就考虑到问题的解决。这样，人物形象本来应当有的内心矛盾往往变成社会问题的机械反映，或变成某种主题观念的工具，因而，也就要求人物性格带上解决问题的确定性，去掉那些与问题无关的带有模糊性质的性格特征。但是，删去性格中那些非确定性的东西，偶然性的东西，性格就失去了血肉。所以，即使象易卜生这样的大文学家，他的某些作品，例如《罗斯莫庄》，为求其问题的明确，个性反而泯灭了，以至使性格发生某种重复。挪威诗人、作家，一九二〇年的诺贝尔奖金获得者克努特·哈姆逊曾经批评易卜生，认为他的《青年同盟》中的管家婆的性格与《罗斯莫庄》的女管家的性格

完全相同。由于易卜生的这些作品从解决社会问题出发，所以，“他笔下的人物命中注定都担负着某种社会使命。”哈姆逊完全排除人物形象担负社会使命的可能性，这自然是片面的，但是，他指出的一点，即为了解决社会问题和个人问题，而想求其性格的极端鲜明，反会造成性格的类型化、容易丧失人物个性的看法却是对的。他说：“人们长期以来相信一种理论，这种理论认为，在每个人身上都有某些起主宰作用的能力。翻开每一部古书，我们都可以看到这种桀骜不驯的所谓主宰能力出现在各种类型的人物身上，如彻头彻尾的无赖、完完全全的天使、地地道道的骑士与十全十美的美人……可是，这样一来，人的主要精神境界被拉到同一水平上去了，这样的人必然是十分简单的，从感情到灵魂构成不同的性格类型。”他认为易卜生的《罗斯莫庄》也有这个弱点。《罗斯莫庄》里的罗斯莫只是纯粹的贵族，而演员也必须把他的贵族性格演得非常鲜明，鲜明到不仅使包厢，也要使正厅的观众能看懂。哈姆逊认为，这种一味追求鲜明的做法往往产生性格的类型化弊病，他说：“人物形象如果太鲜明，就势必会变成一种性格象征、一种人物类型”。① 哈姆逊的这一见解是有道理的。

三

我们探讨典型人物性格组合的模糊集合过程，并不是主张作家在进行人物性格的塑造时采取一种含糊主义，抛弃人物形象的明确性，也不是美丑不分，善恶不分，是非不分。

① 《论易卜生》，见《易卜生评论集》第64页，外语教学与研究出版社1982年版，

不是的，一个成功的人物性格，总是带有明确性质与模糊性质的双重特性。其性格内容尽管有不确定的部分，不稳定的部分，但仍然有相当确定与稳定的部分。成功的典型性格，总是明确性质与模糊性质的辩证统一。

人物形象相对的确定性和相对的稳定性主要表现在两个方面：

(1) 性格核心的内涵是相对明确的。

(2) 性格运动的基本指向是相对明确的。

人物的性格核心，与性格的表象不同，性格表象比较具体，而性格核心却比较抽象。性格表象总是呈现为各种性格元素的互相交叉，而性格核心则显得比较单纯。性格核心作为性格整体的中心，它所辐射的多彩多姿的现象，便形成了性格表象。性格核心与性格表象的关系，有如“月映万川”，这个核心支配着性格的各种表象。例如贾宝玉，他的性格表象尽管复杂，波动，他的情感尽管是极不稳定，极不确定，但他的性格核心的内在意义却是明确的，稳定的，这就是他的叛逆性格。由于叛逆性格的明确和稳定，因此，他的精神迷惘，他的痴呆傻笑，他的爱恨与悲欢，他的女性崇拜和疏离男性，他的钗、黛选择，他的悲观出走等等现象，都不会显得混乱。因为，他的各种性格元素都围绕着一种明确的轴心而集合，这样，其模糊集合的过程，并不是无序的混和过程，而是有序的集合过程。

一个优秀的典型性格，它的性格核心，总是社会历史文化的积淀物，它总是带有某种社会历史定性。典型的共性，就寓于这种性格核心之中。典型所以能超越自身而发生普遍的社会效应，就因为性格核心中内在的社会历史意义在起作用。这种社会历史内容，比人物的情感内容显得较为确定和

较为稳定。然而，在艺术形象中，典型性格核心的内在意义虽然较为确定，但它毕竟不是一种概念性的东西，而是一种象征意蕴。这种象征意蕴，并不直接诉诸于作品之中，不是由人物直接说出。因此，其蕴含的意义，不同时代、不同社会地位的人既可能从中体会到相同的东西，也可能有不同的理解，而且它随着与审美主体的关系的变化，又可能表现出不同的象征意义。因此，具有比较明确的内涵的性格核心，在明确性中也仍然带有多义性和某种模糊性。

除了性格核心的内在意义相对比较明确之外，性格运动的基本指向也应当是比较明确的。尽管人物形象带有很大的模糊性，但无论如何，人物的性格运动应当符合生活的逻辑，应当有一个基本指向。构成性格运动的各种性格元素尽管不断流动变迁，但整个性格的运动总是一种辩证的运动，一种有规律的、有序的运动。这就象一条大河，尽管流动着的河水有各种浪花、漩涡，很不稳定，很不确定，但总是向东流去，总是向低处流去。例如林黛玉，她时而悲，时而喜；时而爱，时而恨；时而表现出“阴柔”的一面，几乎是眼泪的化身，时而表现出“阳刚”的一面，几乎是不能容人的尖酸刻薄。她那么多愁善感，那么喜欢使“脾性儿”。这种“脾性儿”，那么不确定，不稳定，令人难以捉摸，但是同时，人们又能感到这个“脾性儿”的变化无常是合情合理的。因为不管怎样，林黛玉这种“脾性儿”复杂变化的基本指向却是明确的。尽管它有很多变化，但她那种“爱的执着”却是一贯的，稳定的，她的感情变化是有根据的。这种根据最重要的有两点：（1）她处在社会关系网中一个特殊的点——她是一个失去双亲、寄人篱下的孤单女子。由于这种特定位置，她的高傲，她的孤独感，她的多愁善感，她

的尖酸刻薄就显得合情合理，因为这是处于这种境遇的人容易自然发生的心理状态。（2）她处在社会关系网中另一个特殊点——她是一个最理解宝玉、最真挚地爱着宝玉，但又没有把握实现这种爱的弱女子。由于这种倾注其爱又不得其所爱的特定位置，她便时而和宝玉亲亲热热，时而和宝玉吵吵闹闹，时而悲，时而喜，时而是知己，时而是冤家，表现形态多种多样，让人感到其性格内涵非常复杂，难以捉摸，但同时又觉得这种性格合情合理，基本指向是明朗的。

人们如果有一定的审美经验，大约都会承认，对一个典型人物性格，如果从整体加以直观，特别是同与之发生关系的其他人物性格加以对照地直观，会感到其总体印象是明确的。例如林黛玉与薛宝钗，我们进行总体观照之后，对两人的基本性格（即性格核心的基本内涵）和他们的性格运动的基本指向的不同是看得很清楚的，我们不会感到模糊。人物性格的明确性，正是这种使欣赏者从总体角度上进行审美所获得的明确性。这种明确性是完全必要的。但是，在要求这种明确性的时候，决不能要求人物性格内部的具体内涵也只是“非此即彼”的明确性，而不允许“亦此亦彼”的模糊性；也不应在从总体角度上要求性格运动基本指向明确的时候，抹煞人物性格运动中的变化、曲折以及偶然的反向运动现象。如果那样做，性格的运动就是一种僵死的、毫无生气的运动。因此，性格组合过程，可以说是比较确定的性格定向运动和不确定的性格曲折运动及反向运动的综合运动过程，是性格的明确性质与性格的模糊性质的有机综合表现过程，或者说，是在明确的基本指向下的性格各种因素的模糊集合过程。

性格组合过程既然是一个模糊集合过程，那么，它实际上

是根据概然率来进行组合的过程，因此，不管作家笔下人物性格表现得如何细致，他都仅仅掌握人物整个面貌的大概，即内容不太确定和不太稳定的大概。但性格运动基本指向的明确性，又要求作家从生活出发准确地掌握这个大概，即掌握典型性格的复杂度和模糊度。这也就是性格刻画的分寸感。一切严肃的作家都是很注意这种分寸感的，都很注意在不确定的审美感受中找到某种确定性，从而既表现出自己特有的感受，又不会陷入含糊主义的随意的胡思乱想。黑格尔曾说到的度，用现代系统科学的概念来说，就是系统有序性的程度（标志），就是系统运动的有序与无序的临界线。我们通常所说的“合度”、合规律，就是要符合系统有序性的基本要求。人物形象的明确性，就包括这个基本要求，即掌握好一定的“度”。黑格尔说：“度，一如其他各阶段的存在，亦可被认作对于绝对之一界说。因此有人便说，上帝是万物之度。这种看法亦是构成许多古代希伯莱颂诗的基调，这些颂诗大体上认为上帝的光荣即在于它能赋予一切事物以度——赋予海洋与大陆，河流与山岳，并且赋予各式各样的植物与动物以度。在希腊人的宗教意识里，度之神圣性，特别在社会伦理方面的神圣性，便被想象为一个司公正复仇之纳美西斯女神。”① 黑格尔援引希腊人的观念，把“度”比作司公正的纳美西斯复仇女神。就是说，一切人世间的事物——财富、荣誉、权力、甚至欢乐、痛苦等等——皆有其确定的度，超越这个度就会招致毁灭，就要受到惩罚，艺术也是如此。艺术在掌握表现对象——世界万物，特别是人之时，如果超越“度”，丧失分寸感，就会得到纳美西斯的复仇。

---

① 黑格尔，《小逻辑》，第243页。

因此，艺术的复仇女神，对于作家艺术家来说，是非常严厉而神圣的。黑格尔把事物之"度"说成是上帝的（上帝的赋予和上帝的光荣），这是我们不能赞成的。但是他所说的天下一切存在物都有一个"度"，特别是人的情感世界中也有"度"，越过这个度，事物就会发生质变，却是完全正确的。而所谓作家艺术家掌握性格描述的度，就是掌握性格的明确度和模糊度。

掌握人物性格模糊性和明确性的对立统一关系，在该确定的时候应当表现出确定性，在无法确定的时候，不要硬去把它确定。明确是一种质，模糊也是一种质。当事物的质该是明确的时候却把它模糊化，或者事物的质本来就带模糊性的时候，却硬把它明朗化，这就违背艺术的规律。王朝闻同志在论艺术形象的一篇文章中，曾提出一个很重要的艺术观点。他认为，艺术的"内在生命"，用传统的说法，就是"神传"。所谓"神"，并不是什么神秘的东西，它不过是一定的人物在一定的环境下的性格特征的流露，是一定的性格特征在一定的环境里的行动和心理的活动。既然要传"神"，那么，止于外表的准确是不行的。只注意外表的具体和准确，不注意内在生命表现的充分和准确，就容易得"形"而失"神"，这样，外表的"分寸感"把握了，一点也不模糊，但是，"内在生命"的分寸，"神"的分寸则表现不出来，反而失去了"神"，失去了内在生命。这正是艺术明确性与模糊性之间的辩证法，即某种模糊性反而准确地表现出艺术对象的内在生命。王朝闻同志还以描绘庐山为例，他认为，画庐山不能象"地理模型"那样具体地描写庐山，而应当把它置入云雾中，也就是放入模糊境界，这样做不是着意使画"含糊"，而是要画出庐山"不见真面目"这一

特征。他说："所谓传神或性格描写等等，无非是为了更准确地描写对象的内在特征，从而表现作者对于对象的态度。如果把包围庐山的云雾取消，明确地描写山形，好象很认真，效果上是模糊了艺术家对庐山的特征的感受。庐山取消了云雾，庐山的神反而含糊。那么，哪一种方法比较准确，问题是很明白的。比较起机械的准确来，传神才是第一义的重要任务。雾里的庐山的形象，就其特征的描写来说，需要明彻，也需要'模糊'。在这儿，'模糊'就是表现方法的明彻。……如果把应当处于云雾中的庐山变成一览无余的地理模型，这就不算是对象得到明彻的描写，也不能说艺术家的感情得到成功的表现"。① 这就是说，性格需要把"明彻"与"模糊"这种矛盾状态统一起来，该明彻处应当明彻，该模糊处应当模糊。把本来就是模糊的硬要明彻起来，反而不明彻，反而"含糊"。这种艺术的辩证法对于性格的二重组合，是极为重要的。以往我们在文学艺术创作中的一个严重教训，就是在要求人物性格的明确性时，片面地只允许性格的阶级特征的明确性，排除性格的其他特征。把人的社会关系之和，仅仅归结为阶级关系之和，把人的伦理关系，例如夫妻关系，父子关系、兄弟关系统统归结为阶级关系，结果这个人物的性格就变成阶级关系的抽象图解，没有半点血肉，这样，反而片面地简化了这个人物的面目。其实，人与人的关系，不只是阶级关系，还有其他社会关系，伦理关系，离开具体的社会关系，就没有阶级关系。阶级关系不可能是孤立的或独立的存在，阶级关系与伦理关系之间甚至很难划出一条泾渭分明的界限。但是，在过去某些理论模式中，却否

① 王朝闻：《新艺术创作论》，第82页。

认人有其他社会关系，只承认阶级关系，把阶级关系完全简单化、抽象化。把这种观念运用到性格描写中，就是要求人物性格变成阶级特征的极端明显的、单一化的集合。表面看来，这个人物的性格鲜明得很，其实，这种人物的性格最含糊，毫无个性，读者根本无法知道他的内心世界是些什么具体内容。只要我们想想所谓“样板戏”中的江水英、方海珍等等，就会感到这些所谓英雄的个性，其实是最含糊的，含糊到根本没有个性。这种主观地、片面地要求明确，结果是表面明确，而实际上含糊，或者说是局部明确，而全体含糊。这种历史教训，对我们认识性格塑造的艺术规律是很有用处的。

四

把握性格的明确度与模糊度——分寸感既然如此重要，那么，是不是作家在创作时就应当陷入一分一寸的计较之中呢？不是。如果这样，作家必然要失去内心的自由，创作必然要失去应有的气魄。正如歌德所说的：“一般说来，对于一个画家的笔墨或是一个诗人的字句，我们不应该在细节上斤斤计较；毋宁说，对于一件本来是用大胆而自由的气魄创造出来的艺术作品，我们也应该尽量用大胆而自由的气魄去看它，欣赏它。”① 歌德这里所说的话，对于作家艺术家是很重要的。这就是说，作家艺术家一方面要掌握性格描写的分寸，另一方面又不能陷入分寸的斤斤计较之中，从而失去创作的“大胆而自由”的艺术气魄，变成一个平庸的、谨小慎

① 《歌德谈话录》，1827年4月18日，载《世界文学》1959年第7期。

微的作家和艺术家。

这样的要求，是不是存在无法克服的矛盾呢？也不是。徐祯卿在谈到掌握艺术分寸的"大略"时，提出一个很值得重视的观点，就是"恒度自若"。所谓"恒度自若"，是指作家艺术家掌握艺术临界线（度）进入自然入化的状态。这与严羽所说的"诗之道在妙悟"的意思也相通。妙悟，也是自然入化地感受生活，感受事物的变化，当然也包括自然入化地把握住艺术的各种分寸。那么，作家艺术家又凭借什么去"妙悟"、去掌握性格刻画的分寸呢？

这里的关键是作家艺术家自身需要培育出一种独特的艺术感受力，一种合目的性的审美心理结构。凭着这种感受力，作家艺术家才能够体贴入微地把握着艺术的各种临界点。它是一种奇妙的调节器，是政治家、科学家、理论家所没有的独特的艺术心理结构。

艺术心理结构可分为三个基本层次，即感觉层次，经验层次，审美直觉层次。感觉层次的基本构成要素，包括艺术型气质，艺术感觉器官的完善程度（艺术的耳朵，艺术的眼睛等），大脑的右半部优势（科学实验证明，大脑左半球主要是控制右半身和语言，此外还具有逻辑能力、计算能力。右半球则主要控制人的左半身，并且也是空间感觉和艺术能力的中枢。两个半球有所分工，而且互相配合、互相弥补）。这一结构层次的外部功能表现为天赋感觉能力，天赋想象能力等。所谓天才，就是天赋感觉能力和天赋想象能力的最高状态。历史唯物主义并不是不承认天才，而是强调应注意天才成长的社会历史条件。

艺术心理结构的第二层次是经验层次。这个层次的基本构成要素包括意识到的经验和未意识到的经验，即意识与潜

意识。意识到的经验包括直接经验(来自社会实践)和间接经验（来自书本等）。潜意识部分也包括性质不同的两种：一是"集体无意识",这是民族的社会的群体实践的历史积淀,它是审美感受的历史的、人性的共通性的心理基础；二是个人后天潜意识，这是个人在自己的社会实践中积淀下来的无意识。人的感觉器官从童年时代开始每时每刻都在摄取大量的外界事物，而外界信息大多数处在注意的阈下而沉淀为潜意识，另一方面，人们意识到的内容由于时间的推移而被遗忘，但它们并非消失，而是继续在潜意识中保存着。这两方面形成潜意识的丰富积累。以上两种潜意识用荣格的话说，集体无意识是"并非由个人获得而是由遗传所保留下来的普遍性精神机能，亦即由遗传的脑结构所产生的。"而个人无意识则是个人在生活中被遗忘、被压抑、在阈下被感知被想到和被感受的东西。这两种性质的潜意识一旦受到外界的刺激和唤醒，都会默默地起作用。作家进入创作过程情感处于高能态之时，它们会不自觉地翻动、激活而涌现出一些经验表象。这种表象的涌现正是隐藏在潜意识层中的经验原型浮到意识层的结果。有些作家在创作过程中，有时会感到自己有一支"神来之笔"，各种人物，自己熟悉的和不熟悉的，各种生活细节，自己见过的和没有见过的，都不召自来，纷纷涌上笔端。其实，它们大多是从潜意识中跳跃出来的。总之，由意识经验和潜意识经验构成的经验层次是作家创作材料的贮藏库，表象贮藏库。它的功能表现为对人生的深刻感受、体验的能力。

艺术心理结构的最高层次是审美直觉层次，这是作家的先天条件与后天条件综合的结果，是感觉层次和经验层次的升华。作家仅仅具有天赋的感觉能力是不够的，因为这种感

觉能力是有限的、初级的，只有以经验层次作为中介，发展为审美直感能力，才能产生一种高级的顿悟功能。这种直觉能力即斯宾诺莎所说："直觉智境"，它是艺术发现的非自觉形式的深刻理性。

艺术心理结构的作用，就是作家艺术家在自己身上造成自然的创作状态，这种状态使作家在进入创作时，就象化学家把各种元素加以化合，从中形成新的有机物。斯坦尼斯拉夫斯基所提倡的演员的创作状态也是这种自然状态。他说："在自己身上造成创作状态，这是什么意思呢？这难道不是说，它可以由个别感觉、心境组合起来，就象化学般在自己身上起化合作用，如同把各种有机物放进曲颈瓶里去吗？是的，正是这样。正如化学家把各个个别元素加以化合，从中形成新的有机物，演员在自己身上把各个个别元素加以组合并形成创作的自我感觉，就（获得了）正确的、自然的自我感觉，唯有具备了这样一种自我感觉才可以去进行创作。天才们生来就具有创作自我感觉的一切组成元素。"①这种"创作的自我感觉"与"做戏的自我感觉"是完全对立的，一者是真实的，一者则是虚假的。斯坦尼斯拉夫斯基所讲的演员自然创作状态，就是一种正确的、自然的自我感觉，演员凭借这种感觉能够把一切组成元素自然地组合起来，恰到好处，既有艺术分寸，又有艺术自由。作家掌握性格组合的分寸，也应当是这种自然的状态。

这种自然状态，也就是一种非自觉的状态。对于作家艺术家来说，这种非自觉状态并不奇怪。许多伟大作家在叙述自己的创作经验时，都讲到自己创作时正是处于这种非自觉的

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第521页。

状态。巴尔扎克曾经直截了当地说，作家“他自己并不知道他才能的秘密所在，这一点是人所公认的事实。他在受到环境因素的影响下进行工作，然而这些因素是如何组成的，却正是问题的奥妙之处。艺术家无力控制自己，他在很大的程度上受一种擅自行动的力量的摆布。”①

与巴尔扎克的说法相似，冈察洛夫在说明自己创作的心理状态时说：“我在描绘的时候，很少知道我的形象、肖像、性格意味着什么；我仅仅看见它活生生地站在我面前，……”②他这样描绘自己塑造奥勃洛摩夫的形象的心理过程：“先是奥勃洛摩夫的懒洋洋的形象，在我自身和他人身上的，投入我的眼帘，而且在我面前变得越来越鲜明。当然，我本能地感觉到，俄罗斯人的基本特征慢慢地都集中到这个人物的身上去了；只要有这种本能存在，就足以使形象忠实于性格。”他还从反面来说明这一点，即如果他不是在本能的情况下创造性格会产生怎样的后果，他说：“假如那时有人把杜勃罗留波夫以及别的人，还有，我自己后来在这个人物身上所发现的一切，告诉了我，我一定会相信的，而且一旦相信了，我就会着意突出这个或那个特点来，——当然就会把它弄糟了。”③冈察洛夫曾高度评价杜勃罗留波夫对奥勃洛摩夫的评论，但是，他坦率地说，他创作之前并没有意识到杜勃罗留波夫所发现的一切，即没有意识到杜勃罗留波夫所分析的奥勃洛摩夫那些复杂而单纯的性格内涵，如果他意识到了，或者按照杜勃罗留波夫所提供的性格规范去塑造奥勃洛摩夫，那就一定很糟。他把自己的成功，归结为自己处于一种本能的自然状态，这是非常诚实的自白。其实，正是

① 巴尔扎克：《论艺术家》，《西方作家论文学创作》，第315页。

②③ 《外国理论家和作家论形象思维》，第107、108页。

这种本能的自然状态，使他塑造的形象性格赢得了合情合理的发展。奥勃洛摩夫的性格分寸，就存在于这种自然状态中。

冈察洛夫用“本能”这种概念来说明创作的非自觉性状态，并不贴切，但我们不必要求作家使用精密的科学语言。尽管用“本能”的概念不贴切，但他们想说明的创作的非自觉状态却是事实。那么，作家处于非自觉的状态，是不是排斥创作的自觉性呢？不是。作家的创作既是自觉的又是非自觉的。所谓自觉，包括两方面的意义：（1）作家在进入具体创作过程之前，是充分自觉的，他有自己的世界观，有自己的创作目的，有自己的社会责任感，有自己的美学追求；（2）作家在创作过程之中虽然进入一种非自觉状态，但实际上，积淀于作家头脑中的理性在起着潜在作用，在默默地帮助作家对一些素材作理性的整理。所谓非自觉性，是指作家在进入具体创作过程之后，也就是进入性格塑造过程之后，支配他的不应当是一些既定的、自己充分意识到的各种理念以及既定的目的和既定的美学观念，当然也包括我们所说的二重组合的美学原理。这些理念、观念和原则，也就是理性，都应当化作作家的灵魂和血肉，化作一种直感的力量往前冲击。作家平常的素养、积累、观念此际似乎都远离自己，但其实又没有离开自己，它们在作家的感情世界中汇聚成一种自然的迷人的力量，这就是直感的力量。巴尔扎克所说的“擅自行动的力量”，冈察洛夫所说的“本能地感觉”以及严羽所说的“妙语”，用比较科学的语言来说，就是这种直感性，就是这种积淀着理性和自觉性的非自觉感受方式和表现方式。

作家掌握艺术分寸，如果不是靠艺术心理结构的自然掌握，而是靠主观规定的一种外在的尺度，就必然要破坏自己

创作时的内心自由。这种外在的、先验的“分寸”，就必然要成为作家和艺术家的桎梏。鲁迅介绍自己的创作经验时，其中有一条不相信《小说作法》之类的东西，这不是否定理论家和作家对艺术规律的探讨，而是正确地指明作家在创作时，不应带上一些外在的尺度去堵塞自己思维的空间。鲁迅的意见是完全符合创作规律的。最近，张贤亮同志在《必须进入自由状态》一文中，对作家掌握分寸的问题发表了很正确的意见。他说：“作家没有从主体的世界观和方法论上解决问题，对文学创作的一切从社会整体利益出发的要求和设想，都会变成与作家对立的外加的桎梏，使作家越来越感到有更多的界限和局限。即使作家自觉地考虑社会效果，在创作中努力把握‘分寸’和‘尺度’，也可能出现作家在艺术形象中不自觉流露出来的思想感情和他为了追求社会效果加到作品上去的外露的思想感情，形成真假混杂、表里抵牾的矛盾；光明的尾巴是人为地按在故事上面的，‘分寸’成了作家的外在的尺度，‘角度’变成了一种巧妙的规避的伎俩。这种二元化的倾向势必破坏艺术必然浑然一体的和谐一致性，大大降低文学作品的质量和感人的力量。”①

张贤亮同志的创作经验说明：艺术分寸，不应当成为作家的外在尺度。作家不应当为了适应外在角度，而主观地、人为地改变生活的真实。应当把艺术分寸，化为作家的内在尺度，也就是化为作家的内在的心理结构，使作家能够自然把握艺术的分寸，把握人物性格的明确度与模糊度。因此，作家独特的艺术心理结构，就是作家代替上帝掌握“度”、支配艺术复仇女神的宝剑。作家的自我锻炼和自我培养，最

① 《文学家》创刊号，1984年。

根本的，就是要铸造出这样一把足以驯服纳美西斯复仇女神的宝剑。

作者附言：本文是拙著《性格组合论》的一个片断。

1984年7月

（原载《中国社会科学》1984年第6期）

· 林兴宅 ·

论文学艺术的魅力

艺术的世界充满着神秘的魅力。古往今来，有多少人面对着它惊奇、叹息，又有多少生动的故事描述它神奇的伟力。不是吗？你明明知道是在看戏、看小说，可是仍然会身不由己地为作品中的描写所感动。艺术的魅力不仅是作家艺术家追求的目标，也是文艺欣赏要探求的秘密。为了寻找文艺作品神奇魅力的线索，过去已有不少人对它作过研究，本文试图突破经验性的描述，使这种研究朝着科学化的方向发展。

一、魅力的本质

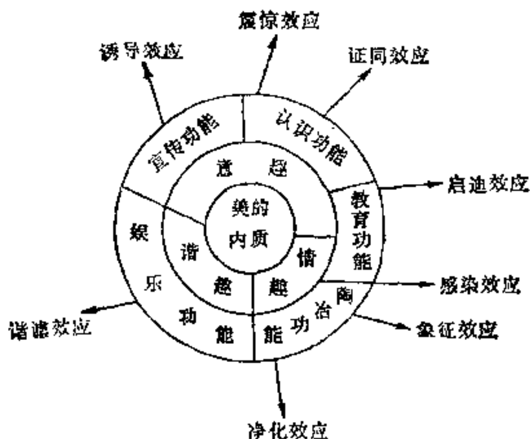
我认为，“艺术魅力”是一个模糊性概念。所谓模糊概念，就是复杂的、不确定概念。它的产生是为了描述变量及参数众多的复杂系统。模糊概念的特征是多值逻辑思维，它反映事物的系统性、多因性和动态性。

把文学艺术的魅力作为一个模糊概念来对待，这样，我们的探讨就可以避免很多不必要的纠缠。比如，不用为它规

定具有确定的概念外延的定义，而把它看成是艺术的迷惑力、吸引力、诱导力、感染力、感动力等等征服人心的美学力量的总称。另外，我们也就会注意到它的系统性、多因性、动态性的特点。所谓系统性，就是说：魅力是文学艺术作品的美感动力系统，它产生于美的整体性，是多种社会功能的影响力，而不是作品的某一局部所产生的单一功能的作用力。每一部作品的魅力都是一个系统，要揭示一部作品的魅力的秘密，就要具体考察它的系统结构。而每一部优秀作品的美感动力系统的结构都是有区别的，不能用对这一作品的分析来代替对另一作品的分析。所谓多因性，即构成作品魅力的美学因素是多种多样的，而不是单一的。比如，艺术的魅力离不开描写的真实性，但单纯地追求逼真就未必具有魅力；艺术的魅力也离不开独创性，但单纯地追求新奇，也很难获得艺术的魅力。所谓动态性，指的是艺术魅力表现为审美主客体在审美环境（“场”）的作用下辩证运动的过程，是动态发展着的。比如，同一作品在不同的欣赏环境、不同欣赏者身上会有不同的美感效应。有的作品一时被哄抬到天上，霎那间却又无人问津；有的作品长期被冷落之后突然产生经久不衰的魅力。欣赏者对作品往往有偏爱，每个人对不同作品的感受力都是不一样的。即使同一个欣赏者欣赏同一个作品，由于时间、地点、心境的不同也会产生不同的感受。这些现象都是艺术魅力动态性的表现。

艺术魅力的系统性、多因性和动态性，后面将详细讨论。从上面的简单说明可以看出，正是这些特点使艺术魅力成为一种模糊现象。虽然如此，我们对艺术魅力的本质，还是可以认识的。通过对文艺欣赏进行抽象的简化处理，不管文艺欣赏中出现的魅力现象多么复杂多变，它都是文艺作品

的一种美感效应。这种美感效应是从哪里来的呢？无疑是来自作品的审美素质。这种审美素质不是抽象神秘的东西，它具体地表现为意趣、情趣、谐趣等多种审美趣味形态，它们的巧妙组合产生文艺作品复杂的功能结构（包括社会认识功能、思想教育功能、情感交流、陶冶情性功能、政治宣传功能、感官娱乐功能等）。这种功能结构在文艺欣赏过程中潜移默化地作用于欣赏者的审美心理结构，便产生出各种美感效应，也就是我们通常所说的魅力现象了。换言之，艺术魅力是文艺作品中的意趣、情趣、谐趣等审美素质衍生出来的复杂功能体系所产生的综合性美感效应。我们可以把艺术魅力的内在结构用下面的图表来显示。



图中的“意趣”，指的是艺术形象（意境）中的思想内容所产生的审美趣味，主要作用于欣赏者的理智。它是文艺作品的认识性因素。所谓“情趣”，指的是艺术形象（意境）中的情感内容所产生的审美趣味，主要作用于欣赏者的情感。它是文艺作品的感染性因素。所谓“谐趣”，指的是

文艺作品的形式技巧所产生的趣味，主要作用于欣赏者的审美感官。它是文艺作品的娱乐性因素。这种划分只是一种抽象的处理，而在具体的文艺作品中，它们则是有机交融，不可分割的。

图中箭头所示的各种效应的具体含义如下：

诱导效应：即用形象的展示把读者的注意力和思维引向预定的路线。这是一种巧妙的宣传效果。

震惊效应：指出乎意料之外的惊服，即以表面的不近情理而心理感受上却甚神似的情境使读者的心灵震撼、叹服。这是文艺的一种特殊的认识作用。

证同效应：作品的内容与读者的经验相近，使读者觉得作品先得我心，而把它引为同调。这是一种带有情感性质的认识功能。

启迪效应：由于作品思想的深刻性，把生活的内在意义明彻地显露出来，使读者领悟，受到智慧的启发。这是文艺作品特殊的教育作用。

感染效应：读者对作品所表达的思想感情产生共鸣，因而不知不觉地接受作者的思想观念，染上作品的情绪色调。这既是理智的接受，又是情感的渗透，是思想教育与情感陶冶统一的综合效果。

象征效应：读者把作品中的形象（意境）作为自己生活与心灵的象征图象，而展开切身经验的回忆、反省、联想以及情感的表现等一系列精神活动。这是文艺影响人的感情世界的一种职能。

净化效应：这就是艺术的情感弥漫着读者的心灵，从而引起读者的原始情欲的升华和功利观念的中止。这种活动已经深入到人的潜意识领域，是艺术潜移默化特点的集中表

现，它在塑造人的灵魂上发挥了最深刻的作用。

谐谑效应：这是一种类似于儿童游戏的满足所产生的生理—心理快感。

我们可以把上列的图表看成是文艺作品美的发散式结构，因此，艺术魅力也可以说是美的爆炸力。

总之，一个作品的魅力，就是这个作品诱导读者进入审美境界、产生美感效应的力量，这才是魅力的准确含义。因此，我们把魅力的本质界定为美感效应。这就是说，文艺作品只是魅力的一个诱因，魅力是在文艺欣赏过程中产生的。魅力并不是纯粹审美对象的客观属性，而是人对文艺作品的审美关系的产物，是人的各种心理功能积极活动的结果。它是发生学的概念，因为它是诱导的结果，是在审美过程中发生的。这样，我们就把文学艺术的魅力归入实践的范畴，必须以历史唯物主义的观点为指导来进行考察。魅力的秘密不能仅仅到文艺作品中去寻找，而应该在文艺欣赏的实践中寻求解释。要认识艺术魅力这种复杂的美感现象，必须进行大规模的分析和综合，必须借助辩证逻辑的方法，也就是根据它的多因性和动态性特点分别对它进行静态分析和动态考察。

二、魅力的静态分析

如上所述，魅力的本质是作品的功能结构在读者心理上产生的美感效应，那末，作为一种效应，一方面是客体对主体的有效的作用，另一方面则是主体对客体的心理反应。所以，魅力现象是由主客体的辩证关系构成的。要揭开魅力产生的奥秘，就必须深入探究作品的审美素质及其与审美主体的心

理结构的关系。在方法上，我们必须暂时把文艺作品从审美实践系统中抽离出来，从而对引起美感效应的各种因素进行静态的分析。

大家知道，在美的哲学中，美的本质存在着两大范畴，即：美是审美主体与审美客体在实践中的统一；美是内容与形式的统一。在这两对范畴中，我们可以找到构成艺术美的四种要素：从审美主客体的关系看，艺术美包含着模仿的因素和表现的因素；从审美对象的构成看，艺术美包含着内容的因素和形式的因素。那末，这四种要素必须具备什么特性，达到哪些基本要求，才能产生美感效应呢？模仿的因素是艺术美的客观性因素，因此要求反映的真实性；表现因素是艺术美的主观性因素，因此要求主观感受的独创性；在内容因素中，艺术家的美学情思具有很大的能动性，是实现生活内容审美化的关键，因此它要求艺术家情思的诚挚深沉；形式因素是为内容的表现服务的，一切形式技巧的运用都是为了造成心理的距离，创造审美的情境，使作家的情思能在审美形式的掩蔽下，潜移默化地渗透到读者的心灵中去，因此形式因素的基本要求是蕴藉含蓄。总之，真实可信、独特新颖、诚挚深沉、含蓄蕴藉，这是文艺作品产生美感效应的四种基本要求。我们可以进一步把它简化为四个字：真、新、诚、蕴。这四个方面处在艺术美的整体结构之中，从不同侧面反映了艺术美的基本品质，也是文艺作品产生魅力的基因。通过对这四种因素的分析，可以发现一部作品产生魅力的内在根据。

真

文学艺术是联系人与现实关系的一种中介，它来自客观现实，又作用于人的心理。艺术内容既与客观现实相联系，

义与人的审美心理相联系。艺术的真实性，一方面是对客观生活的历史性融合；另一方面，又是对人的心理的审美性融合。也就是说，文艺作品的内容一方面必须适应人在实践中所获得的经验，必须符合生活的历史发展的面貌。这种符合不是对生活现象的外在的、静态的近似，而是一种内在的、动态的近似。另一方面，它还必须适应人在审美过程中的心理规律。正是从这种意义上说，艺术的真实性是历史的真实性与审美的真实感的统一，即历史的逻辑与心理的逻辑的统一。所以，艺术真实性的真正含义应该是指艺术家正确地表现生活的特征和内在联系所产生的艺术形象的可信性（说服力）。它包含着客观的方面和主观的方面。从客观的方面看，艺术真实是一种特征的真实、本质的真实，是作家所揭示的生活的真理性。从主观的方面看，艺术真实又是幻觉的真实、想象的真实，是文艺作品在读者头脑中所唤起的表象或幻象的逼真性。从这里可以看出，艺术真实具有两种基本性质：一是假定性，即非实在的，非直接的现实性，因此，我们不能用客观事物的存在状态来比照作品描写的真实与否；二是主体的感受性，即它渗入了作者和读者的经验概括、意识倾向和情感体验。受着人的主观情绪的支配，我们不能简单地用哲学上的反映论来解释艺术的真实性，还必须结合心理学的方法。过去在讨论艺术真实的问题时，经常忽略了这两点，因此，在创作思想和文艺批评上出现不少混乱。

我们应该从审美的意义上来理解艺术的真实性。作品的内容达到历史的真实性与心理的真实感，读者才能进入审美境界。正因为艺术真实是一种审美素质，文艺创作要达到艺术真实的境界，就不仅要正确地再现生活的特征和内在联系，达到历史的真实性，而且要以巨大的激情去感受生活，

根据不同艺术手段的特殊要求去能动地表现生活，使生活的面貌以符合读者的鉴赏心理的规律、容易被人们审美地接受的方式，多样生动地展现出来。这就是人们常说的"合情合理"的要求，即：既合客观生活之理，又合主观人情之常，把生活真理的揭示与审美情感的表现统一起来，相得益彰，在读者的审美心理上造成合适的真实感。

具体说来，文艺作品的真实性是由如下几种因素构成的：

①细节的具体性，即形象细节的描写要有必要的具体性，达到基本的形似。这是认识论的层次，它能给人以现实感。

②特征的鲜明性，即事物的特征得到鲜明生动的表现，达到神似。这是美学的层次，它能给人以真切感。

③内容的逻辑性，即情节的发展和情感的表现要符合生活的逻辑和情感的逻辑，达到合理。这是逻辑学的层次，它能给人以逻辑感。

④关系的整一性，即人物关系或情感运动的协调、性格与环境或情与境的协调、风格与情趣的协调等。这是心理学的层次，它能给人以有机整体的生命感。

⑤价值的协调性，即作者对生活的描写和评价必须与社会的价值观念相适应，使读者在思想感情上与作者对生活的感受评价的方向基本一致，也就是说，作者对生活的态度顺乎人心，符合普遍的社会心理。这是历史的层次，它能给人以历史感。

总之，文艺的真实性包含着五个层次的意义，它是现实感、真切感、逻辑感、生命感、历史感的综合。因此，文艺的真实性严格说来只是艺术形象的似真性、幻真性。这种似

真性或幻真性，促使读者对艺术形象作出确认。读者在文艺欣赏过程中，总是自觉或不自觉地把自己从作品中所感知的表象同贮存在经验记忆中的某一“样本”进行比较。如果它们相同或近似，读者就对这一形象作出确认，进而经过想象的作用或持久注意的过程，心灵就会进入形象所形成的规定情境，而产生一种逼真的感觉。由于人们经验记忆中贮存的“样本”是丰富多样的，因此读者的比较是多渠道进行的。现实主义文艺是按照生活本来的形态来反映生活的，人们欣赏这类作品时主要是调动表象记忆的“样本”与艺术形象进行比较，因此现实主义文艺要求细节的真实性。浪漫主义文艺是以幻想的或变形的形态反映生活，表象记忆的“样本”就退居次要的地位，而主要是调动情绪记忆、符号记忆、意义记忆的“样本”以与艺术形象相比较。因此，浪漫主义作品中的细节描写虽然不真实，甚至荒诞，与读者的表象记忆的“样本”不同或不似，但它们的形象却与情绪记忆、意义记忆等的“样本”相符，因此也能产生真实的感觉，能够消除它与表象记忆的“样本”不相似的感觉。这在心理学上叫做“怀疑的中止”，也即在审美注意中。由于艺术形象的鲜明特征在大脑皮层造成了优势兴奋中心，迫使读者在某种程度上放弃理智的推敲而相信它的真实性。作品的体裁和创作方法的不同会形成读者对作品的不同期待，因此读者几乎都是在不知不觉中根据审美对象的特点进行不同的比较的。当然，由于各人的经验记忆的“样本”不完全一样，不同的读者对同一作品的真实性的判断会出现差异，这是不足为奇的。

从信息论的观点看，艺术形象的真实性是文艺作品的美感信息系统的第一个子系统。它释放着各种信息流，作用于

读者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的知觉功能，由审美知觉接受和处理这些信息。文艺欣赏中的审美感知并不依赖于对作品所描绘的客观事物或物质对象的直接感知，它已经从物质对象世界中解放出来，而依靠文字和其它形式因素（诸如结构、韵律、节奏等）所唤起的表象来建造一个独立的审美世界。因此，它与一般的知觉活动显然是不同的，而具有表象性特征。审美表象不同于感觉和知觉形象，它具有幻象性、概括性、可塑性、整体性、假定性等功能特点。这些功能特点与艺术形象真实性的各种因素分别形成对应关系，即：细节的具体性与审美感知的幻象性相对应，特征的鲜明性与审美感知的概括性相对应，内容的逻辑性与审美感知的可塑性相对应，关系的整一性与审美感知的整体性相对应，价值的协调性与审美感知的假定性相对应。总之，文艺作品形象的真实性对应着读者审美感知的表象性。正是这种对应关系使审美主客体在文艺欣赏实践中能够达到第一类的契合，即文艺的再现因素与人类审美感知的功能特征相契合。它使读者产生某种程度的如临其境的幻觉，因而作品就具有一种迷惑力。这种迷惑力作用于读者的模仿本能，激发出再认的快感。

新

审美感受的独特和艺术表现的新颖，也是文艺作品的一个基本要求，是创作成功的一个秘诀。它历来都引起中外作家和批评家的高度重视。可以说，每一个成功的文艺作品都显现着艺术家对于美的独特感受和个性理解，都具有艺术表现的独创性。

文艺作品的新颖性是由如下几个因素构成的：

①个别性，即艺术形象都是以个别的、特殊的形态出现的。在叙事文学中，人物形象都是不可重复的个性。例如，同样写地主，《死魂灵》中的玛尼洛夫、梭巴开维支、罗士特来夫和泼留希金，其思想行为的方式都是各不相同的。在抒情文学中，意境都渗透着诗人的独特感受。唐人写庐山瀑布的诗很多，李白的《望庐山瀑布》别是一种境界。总之，文艺作品中所表现的一切都必须是人们罕见的个别，即使是描写习以为常的生活事物，也必须从中见出不同凡响的特征。

②变化性，即作品的情节发展（或情感运动）的生动曲折，富于变化。在叙事作品中，故事情节必须新奇曲折。《三国演义》中“空城计”的描写，情节多么新奇巧妙、出人意料。在抒情作品中，必须写出情感运动的跌宕多姿。屈原的《离骚》，情感的表现宛如峡谷河流，一波三折，多么引人入胜。

③独创性，即构思（反映角度）的独特和表现手法的新颖。例如，历史上有多少悼念忠烈的诗篇，但毛泽东同志的《蝶恋花》则异峰突起，用烈士忠魂升天的幻想表现烈士撼天动地的精神力量和不朽形象，用烈士忠魂与人间同庆胜利的情景抒发诗人对烈士的深切悼念和高尚情怀，构思别具一格。

总之，形象的个别性，情节的变化性，表现的独创性构成了文艺作品的新颖性。它使读者调动想象力去追踪艺术境界的变幻，对艺术形象产生丰富新鲜的感受，因而作品具有美的吸引力。首先，题材的新颖、主题的独创、形象的鲜明个性、情节的曲折离奇、风格的奇崛、形式技巧的变化等，都能成为强化的刺激信息，作用于读者的审美心理，而形成一定的知觉野和定向联想，使读者对作品能保持强烈而持久

的印象。其次，人有一种本能的好奇心，它在审美实践中表现为一种要在审美对象上见出独创特征的心理倾向。而文艺作品中的个别性、变化性、独创性等因素恰好符合这种心理倾向，因而产生主客体协调的惬意。人们总是希望事物处于活动的状态，时时有新鲜的音、色、形涌现。爱笛生在《论洛克的巧智的定义》中说："凡是新的不平常的东西都能在想象中引起一种乐趣，因为这种东西使心灵感到一种愉快的惊奇，满足它的好奇心，使它得到它原来不曾有过的一种观念。……这就是这个因素使一个怪物也显得有迷人的魔力，使自然的缺陷也能引起我们的快感。也就是这个因素要求事物应变化多彩。"①鲁迅说得更加生动："我本来不大喜欢下地狱，因为不但是满眼只有刀山剑树，看得太单调，苦痛也怕很难当。现在可又有些怕上天堂了。四时皆春，一年到头请你看桃花，你想够多么乏味？即使那桃花有车轮般大，也只能在初上去的时候，暂时吃惊，决不会每天做一首'桃之夭夭'的。"②这说明不仅丑的事物的单调重复使人难堪，即使是美的事物，如果单调重复，也足以使人厌倦。这与爱笛生的那段话互为补充。

从信息论的观点看，艺术形象的新颖性是文艺作品的美感信息系统的第二个子系统，它释放着各种信息流，作用于读者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的想象功能，由审美想象接收和处理这些信息。而"想象跟幻想一样也具有集聚、联合、唤起和合并的能力"③。它能超越时空的局

① 《西方美学家论美和美感》，第97页，商务印书馆1980年版。

② 鲁迅，《华盖集续编·厦门通讯（二）》。

③ 渥兹渥斯：《〈抒情歌谣集〉1815年版序》，《外国理论家作家论形象思维》第40页。

限，突破个人直接经验的范围，摆脱直接对象的束缚，纵横驰骋，而获得自由性。审美想象具有如下三种功能特点：一是它的形象性。感性形象是想象构成的材料，读者展开想象的翅膀，把它们组成生动的形象图画显现在头脑里，所以想象是形象的思维。二是它的随意性。审美感情的激发是想象活动的动因，想象是随人的情感、意向而展开的，意之所至，无所不及，人类的想象力可以"思接千载"、"视通万里"，达到情感、意向所到达的任何领域。三是它的创造性。想象可以对形象进行没有"见过或听到过"的开掘与生发，可以构造全新的优美的境界。康德说：想象力"它有本领，能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个相象的自然界"①。这些功能特点与文艺形象新颖性的各种构成因素分别形成对应关系，即：形象的个别性与想象的形象性相对应，形象的变化性与想象的随意性相对应，形象的独创性与想象的创造性相对应。综合起来看，文艺作品的新颖性对应着读者审美想象的自由性。这种对应使得审美主客体在文艺欣赏实践中能够达到第二类的契合，即文艺的表现因素与读者审美想象的功能特征相契合。它使读者产生涉新猎异的满足，因而作品具有一种吸引力。这种吸引力作用于人类的游戏本能，激发出读者猎奇的快感。

诚

"诚"是文艺作品内容的情感性原则。它是艺术感染力的一个重要源泉。"精诚所至，金石为开"，情感具有多么巨大的力量！"修词立其诚"，确是天下为文的要诀。

① 康德：《判断力批判》，《外国理论家作家论形象思维》第33页。

文艺作品的情感性包括如下几个具体要求：

①情感的深沉，作品的情感内容必须是人生的至性至情，而不是浮浅庸俗的滥情或弄虚作假的虚情。要表现深刻的人生体验，而不能矫揉造作，无病呻吟。

②情感的丰富，人的情感内容往往不是单一的，而是复合的。文艺作品要充分表现出情感的丰富性和复杂性。把人的情感表现简单化、单一化，作品就不能感人。

③情感辩证，文艺创作必须遵循情感运动的辩证规律，表现情感的对立统一，以造成读者心灵的撞击。比如悲喜交集、爱恨统一的情感状态以及喜极之哭、悲极之笑等情感表现。要表现感情的变化多姿、起伏跌宕、层层深入，以曲尽其妙。

④情感的凝聚，这是指情感表现要集中，形成焦点。因此，要压缩感情，善于选择情感处于饱和状态的瞬间加以表现，使它产生爆炸力。

⑤情景的交融，也就是寻找情感的对应物，把感情化入外物，寄寓于美的形象之中，托物言情，情与境偕，以造成浓重的情绪气氛。

上述诸因素构成了文艺作品的动情性。它使作品生气贯注，获得灵魂和生命感，读者在凝神观照中产生心灵的交流和共鸣，这才能体味作品中复杂微妙的美学情思。没有这种动情性，读者就很难获得强烈的美感。

从信息论的观点看，艺术形象的情感性是文艺作品的美感信息系统的第三个子系统，它释放着各种信息流，作用于读者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的情感功能，由审美情感接收和处理这些信息，而情感因素在审美活动中是作为动力系统发挥作用的。在科学活动中，情感因素一般

不直接渗入其中，有时还要有意识地排除情感因素的干扰作用，因此情感因素不构成科学认识活动的动力系统。而在审美活动中，情感则是一种内驱力，影响和制约着其他心理因素。那末，情感在审美活动中要发挥其动力作用，就必须具有一定的强度、复杂度、紧张度、激动度和快感度。这些功能特点与艺术形象的情感性的各种因素分别形成对应的关系，即：情感表现的深沉与读者情绪的强度相对应，情感表现的丰富与读者情绪的复杂度相对应，情感表现的辩证与读者情绪的紧张度相对应，情感表现的凝聚与读者情绪的激动度相对应，情景的交融与读者情绪的快感度相对应。对于这些对应关系，我们再作如下的具体说明。

首先，情感表现的诚挚深沉，能在读者的审美心理上产生一定的情绪强度，以至发生撼动人心的力量。例如陆游的《沈园》二首，表达了诗人对前妻唐婉真挚深沉的爱情，千百年来感动了无数青年读者的心。他的《示儿》诗，表现诗人临死不忘国家统一的深沉的爱国情操，又激动了多少志士仁人的心弦。这种情绪的强度可以产生强烈的倾向性，主宰读者的心灵，支配着读者的审美感觉，左右他的理性思维。凡是伟大的艺术品，都有一种古怪的魔力——即使你对人生的看法与作者不同，你也会不知不觉地违背自己的人生哲学跟它走，而去同情作者所认为的好人，憎恶作者所认为的坏蛋。这种潜移默化的威力就是根源于作品表现的真挚深沉的情感在读者审美心理上产生的情绪强度，它有时能压倒理智的抵抗力。

其次，情感表现的丰富性，能在读者的审美心理上产生一定的情绪复杂度。动物的情绪是纯生理性的、单纯的，而人类的情绪则是社会性的、复杂的。它不仅与复杂的观念相

联系，而且本身具有复杂的结构。文艺作品表现了人的丰富情感内容，作为一种信息被读者的复杂情绪结构所接收，便形成情绪的复杂度。例如李国文同志的《月食》表现的就是一种复合情感，那里面有重温旧梦的哀伤，有二十二年沧海桑田的慨叹，有质朴无华的怀念，有追寻理想的迷惘，有坚如磐石的爱情的慰藉，有不堪回首、无可奈何的伤感。它传达了人们隐隐约约意识到，但却看不见、摸不着，甚至找不到准确的语言表达出来的复杂社会情绪，使读者产生一种难以言喻的美学感受，而具有特殊的魅力。

第三，以辩证法的普遍法则为指导来表现情感的冲突，就能在读者的审美心理上产生情绪的紧张度，形成心灵的撞击。我们看文艺作品往往看到感情冲突达到顶点时人物所表现出来的至诚的描写，就会克制不住鼻酸泪流。情感的辩证法有时表现为两极情感的转化，例如爱极之恨、悲极之笑。《红楼梦》描写林黛玉一向是用哭来倾泻自己的痛苦，但当她病入膏肓时，贾母前来安慰她，这时她对这种无用的安慰报之以“微微一笑，把眼睛又闭上了”。在宝玉和宝钗结婚的喜乐声中，她又微笑着“焚稿断痴情”。读者看到这些描写，心头会感到喘不过气来。这是情感表现的辩证引起读者审美情感紧张度的好例子。

第四，作品中经过浓缩的凝聚情感作用于读者的审美心理，能形成一定的情绪激动度。俗话说，蓄之既久，发之愈烈。感情积蓄到一定程度，一旦爆发出来，会产生巨大的力量。所以，文艺作品表现情感达到饱和状态之前的顷刻，往往可以产生很好的效果。比如马柳泉的《卖子叹》：“贫家有子贫亦娇，骨肉恩重那能抛？饥寒生死不相保，割肠卖儿为奴曹。此时一别何时见？遍抚儿身舐儿面。‘有命丰年来

赎儿，无命九泉抱长怨。'嘱儿'切莫忧爷娘，忧思成病谁汝将'。抱头顿足哭声绝，悲风飒飒天茫茫。”《四溟诗话》评论说："此作一读则改容，再读则下泪，三读则断肠矣。”①这种情感力量主要来自母子生离死别前片刻父母对儿女的关切嘱咐的话。这两句嘱咐凝聚着世间父母对儿女体贴关心的至情至性。这种情感积蓄着、凝聚着，在离别前的顷刻一下子爆发出来，所以产生出激动人心的力量。

第五，情景的交融在读者的审美心理上能形成一定的情绪快感度。作家为了表现自己的情感，努力寻找情感的对应物，把感情寄寓于美的形象中，达到情景交融，可以使抽象的情感活动可感、可见，造成某种情绪的氛围。它作用于读者的心理，便产生审美的愉悦。比如烈士就义，漫天飞雪；生离死别，风雨交加。这一切都使情感的传达更加生动。这种对应物使得情感的传达纳入读者的审美心理结构之中，从而产生性质的改变（即由粗朴的情感状态变为审美的情感）。所以，文艺作品的情感传达超出了一般情感交流的意义，客观化了的情感成了审美的对象，因而在读者的心理上形成一定的审美的快感度。

从上面的简单说明中可以看出，构成文艺作品动情性的各种因素与读者的审美情感的各种功能特点存在着对应关系。也即文艺作品的动情性对应着读者审美情感的动力性。这种对应使审美主客体在文艺欣赏实践中达到第三类的契合，即文艺作品的内容因素与读者的审美情感的功能特征相契合。它使读者产生不由自主的情感陶醉，因而作品具有一种感染力。这种感染力作用于人类的同情心，激发出读者移情的快感。

① 《历代诗话续编》（下），第1145页，中华书局1983年版。

蕴

蕴指的是文艺作品的艺术表现方面的基本原则，它包括三种含义：

①“万取一收”，就是选用最富特征性的事物或最富包孕性的顷刻来表现，从而概括丰富复杂的生活内容。这叫“取一孕万”或“收万于一”。司马迁对屈原《离骚》的称赞：“其称文小而其指极大，举类迩而见义远”①，刘勰的“以少总多、情貌无遗”②，指的都是同样的意思。也就是说，作者不要面面俱到地描写客观事物，而应以一当十，以局部代表整体，或者采取象征借代的方法间接提示，从而对丰富复杂的生活内容进行高度的概括。艺术表现成功的关键就是如何在“万”之中取出“一”，用“一”来包容、概括“万”。这就要求作家遵循特征概括的规律，以不全求全，以少总多。作家所选取的题材，必须凝铸着生活的深刻特征，能够概括生活的丰富性和普遍规律。鲁迅的《阿Q正传》选取和提炼了一个乡村无产者阿Q身上的“精神胜利法”这一思想行为特征，以此来概括中华民族国民的奴性心理的丰富内涵，这就是“万取一收”的范例。

②“意在象中”，即作者的感受和倾向不明白说出，而是通过形象来显示，在情节的发展中自然而然地流露出来，所谓“言有尽而意无穷”，“弦外之音、韵外之致”，含义都是一样的。《白雨斋词话》要求诗词创作做到：“意在笔先，神余言外。……若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不

---

① 《史记·屈原贾生列传》。

② 《文心雕龙·物色》。

许一语道破。”①这些意见都说明：艺术表现不仅要有所写、有所不写，而且还要有所露有所不露，形象要鲜明，但理性内容则要善藏不露。因此，作品成功的关键在于力求创造出最富于暗示性和启发性的艺术形象，使读者获得联想生发的广阔天地。

③效果间离，也就是采用各种艺术手段，使艺术境界与实际人生的境界保持适当距离，造成一种审美气氛，在读者的心理上产生与实际生活间离的效果。比如采用以虚代实，虚实相生的手法，造成一种虚虚实实、真真假假的感觉。中国戏剧的虚拟手法，诗歌的节奏和韵律，还有所谓曲笔的技巧等，都是为了在读者的心理上造成一种恰当的“间离效果”。因为审美不仅要能使人入乎其内，产生瞬间的幻觉，产生不由自主的精神陶醉，又要能让人出乎其外，保持某种程度的“自意识”，不致让人对号入座。因此，艺术表现除了上面所说的要有所写有所不写，有所露有所不露，还要有所隔有所不隔。

以上这些因素构成了文学的蕴藉性。这种蕴藉性使文学作品中的境界千回百转，柳暗花明，主题深刻而不是和盘托出，内容丰富却不是一览无余，因而产生“文章不厌百回读”的深厚韵味。首先，它能提供想象力纵横驰骋的广阔空间，而使读者获得审美再创造的愉悦。美感与联想紧密相连，人们觉得某种事物美，大半因为它能唤起美的联想。所谓“万取一收”，“意在象中”，“效果间离”，这一切都能有效地诱发读者的想象力。同时，它们使艺术与生活保持在“似与不似之间”，有利于造成一种审美的氛围，使读者对作品采取恰当的审美静观的态度，而得到脱俗雅致的美

① 《白雨斋词话》卷一，第八条。

感。从山中见虎到公园观虎，再到画中赏虎，这其间感受的变化，正是人们对老虎逐渐获得心理距离，由实用进入审美的过程。最后，蕴藉性还使作品的意象呈现某种程度的迷离恍惚，读者在形象观照之中，就能发挥他的心智，充分进行探求的活动，从而得到一种涵咏回味、寻思领悟的快感。

从信息论的观点看，艺术形象蕴藉性的各种因素构成文艺作品美的信息系统的第四个子系统。它释放着各种信息流，作用于欣赏者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的理解因素，由审美理解功能接收和处理这些信息。而理解的功能在审美活动中是一种潜在因素，具有非概念性特征。因为艺术的认识不同于科学的认识，科学的认识活动一般都是在概念中进行的，而艺术的认识活动则不是以概念思维的方式进行。首先，艺术认识是寓一般于个别之中，艺术形象是一个“这个”，它概括着丰富的一般。而艺术中的“一般”的内涵随着各人生活经验的不同，会有不同的把握，即使同一个人也可能作出多种不同的理解。因此，文艺欣赏中的理解活动具有多义引发的功能特点，也即不同的读者可以从同一艺术形象中引发出多种含义，而不象科学的认识只能从同一现象中引出相同的结论。在文艺欣赏中，对同一现象的不同理解经常可以并存，而不象科学认识那样一定具有正确与谬误之分。其次，艺术认识是一种形象领悟，理解的因素总是与情感、想象、感知等多种心理功能交织在一起，因此，这种认识往往受情感状态和想象力的闪烁不定所影响，而显得朦胧不确定，很难用确定的概念语言去限定、规范或解释。正因为这样，文艺欣赏中的理解活动又具有非确定性领悟的功能特点。第三，艺术认识中的理解因素是以一种审美的自意识的形式存在的。它使欣赏者冷静、清醒，能够意识

到自己处于非实用的地位。即使自己的感情与审美对象融为一体，也仍然不作出实用的、伦理的现实反应。比如我们在看小说时，虽然沉醉在艺术情境中，却仍然不会把它完全当真，而引起相应的动作。因此，文艺欣赏中的理解因素又具有非功利静观的功能特点。上述审美理解的这三种功能特点正好与蕴藉性的三种构成因素分别形成对应关系，即"万取一收"与多义引发的功能特点相对应，"意在象中"与非确定性领悟的功能特点相对应，"效果间离"与非功利静观的功能特点相对应。综合起来看，就是审美理解的非概念性特征对应着艺术形象的蕴藉性。这种对应关系在文艺欣赏实践中便形成审美主客体的第四类的契合，即文艺作品的形式因素与读者的审美心理的契合。这种契合使作品产生某种诱导力，它作用于人类的求知本能，从而获得回味的快感。

综上所述，真实性、新颖性、情感性、蕴藉性是文艺作品的四种基本审美素质。各种艺术手段、方法、技巧，作品的各种艺术因素，都处在这四种基本审美素质所构成的系统中。它们的复杂综合正是艺术魅力的内在根据或产生基础。这四种审美素质的分析，只是一种抽象的简化处理，在实际的作品中，它们是紧密相联，不可分离的，实际地抽离其中的任何一种，都会引起自身的变质，并破坏作品的美学特性。因此，孤立地追求和讲究真实性，或者孤立地追求和讲究新颖性、情感性、蕴藉性等，都不能得其艺术的精妙，都不能使作品产生魅力。但我们从这种抽象的、简化的静态分析中，却可以清楚地看出艺术魅力的多因性。而且从这种静态分析中还可以看出：文艺作品的信息状态与读者的审美心理结构的功能状态存在着一种微妙的对应关系。这就是审美主客体的内在联系的必然性。这种内在联系使人类的审美活动

能得到一种可靠的解释。这种内在联系使得文艺欣赏活动也在一定程度上带有本能的、直觉的性质。当然，审美主客体的内在联系在文艺欣赏实践中的表现形态是极其复杂的，它们在实践中丰富着、发展着、实现着、完成着。这一复杂的过程在艺术魅力的动态分析中才能看清楚。现在，我们把对艺术魅力的静态分析再简化为一个图表，附录于后。

三、魅力的动态考察

上面我们对文艺作品的魅力进行了静态的分析，但是这种分析只是解决文艺作品魅力发生的可能性问题。我们懂得了文艺作品的审美结构，懂得了构成魅力的内在根据，还无法完满解释艺术魅力的复杂现象。在文艺欣赏的实践中，同样一个作品在不同的时空条件和情境中，对于不同的读者，其美感效应都可能很不一样。可见艺术魅力的现实性问题，魅力的实际发生，已经超出了文艺作品的特性本身。作家只是为我们创造了一个审美的对象，它必须通过读者的阅读、理解、欣赏的过程才能产生美感效应。也就是说，文艺作品的美学特性只是艺术魅力的一种潜能，要把这种潜能转化为现实的心理能量，还必须依靠欣赏者的审美实践。正如皮亚杰的发生认识论所论证的：认识既不是在主体结构中预先决定了的，也不是在客体的存在着的特性中预先决定了的，而是依赖于主体的不断运动。艺术的认识也是这样。因此，艺术魅力作为艺术认识的一种表现形态，它的实现无疑是一个生成的过程。

在文艺欣赏的过程中，一个作品的美感效应往往呈现出复杂多变的状态，会因时、因地、因人的不同而歧异百出。鲁

迅在谈到《红楼梦》时说过："单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……。"①这是因人而异的例子。还有，小孩爱看《西游记》，青年人爱看《水浒传》，老年人爱看《三国演义》，这是人生阶段性的差异。很明显，艺术魅力具有闪烁不定、变化多端的动态性特征。

这种动态性特征可以归纳为两个方面：差异性和变异性。差异性包括民族的差异、地域的差异、阶级集团的差异以及个性的差异等。这是艺术魅力的空间的运动性。变异性包括时代的变异和个人人生阶段性变异。这是艺术魅力的时间的运动性。

通过上述关于魅力动态性的现象描述，我们不难看出，艺术的魅力既是一种凝铸在审美对象上的特性，同时又是审美实践的生成过程。在这个过程中，文艺作品的各种美学因素在欣赏者身上产生综合性功能，这并不是一种线性因果关系的链式反应，而是复杂的动态过程，具有闪烁不定、变化多端、难以用简单的形式逻辑方法加以解释的特征。因此，我们对它不仅应作静态分析，还要作动态分析。静态分析是探明构成文艺作品审美特征的各种因素，动态分析则是考察艺术魅力生成的复杂过程及其规律，研究影响这一过程的历史的、社会的、心理的各种因素以及这些变动因素起作用的机制。借用皮亚杰心理学的概念，静态分析是一种结构分析，而动态分析则是建构分析②。

---

① 鲁迅，《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》。

② 皮亚杰认为，心理发生的过程即是从一个较初级的结构过渡到高一级的比较复杂的结构，这是一种连续不断地建立新结构的过程，所以叫建构。

下面，我们从两个方面对艺术魅力试作动态分析。

（一）艺术魅力动态性的原理

旧唯物主义认为客体不通过主体的活动即可直接成为认识的对象，因而认识不过是客体单方面作用于主体的结果，主体只是镜面式的反映，主客体之间是一种简单的因果联系。同样，文艺创作和文艺欣赏都是一种审美反映、审美认识的活动，那末，艺术魅力的产生便似乎只是读者对文艺作品的美学特性的机械反映了。这种理论是处理文艺的社会功能问题上简单化、庸俗化倾向的根源。而辩证唯物主义则把认识看作辩证运动的过程，是一种生成。因此，客观存在的事物只有通过对象化的过程，即通过主体的活动才能获得作为认识客体的规定性、形态和功能。客观事物与反映之间存在一个中介，即大脑的机能系统，因而主客体之间就不可能是简单的因果联系。同样的道理，文艺作品作为美的物态化形式，只有当它成为审美的对象，即通过读者积极的精神活动，才能获得它的美感功能。显而易见，艺术的魅力并不是人类的审美意识对文艺作品的美学特性的镜面式的直接反映，并不是一种线性因果关系的链式反应，而是一种能动的反映，是一个复杂的动态过程。

这种能动的反映，实质上是审美主客体的辩证运动。根据唯物辩证法的原理，在实践中发生的主客体之间的相互作用，总是存在着“从客体到主体”和“从主体到客体”这样一种方向相反的运动：一方面，是客体本身的结构和属性制约、规定着人的活动，并引起主体对客体的反映；另一方面，又是主体根据自己关于客体的知识在符合自己需要的形式上占有客体，使客体从属于自己的目的。具体来说，文艺欣赏活动包含着两个方向相反的过程：一是文艺作品（对象）

的美学特性心灵化的过程，一是欣赏者（主体）审美能力外化的过程。这两个相互联系的过程形成矛盾斗争的关系，它们在审美实践的基础上获得统一。在这里，人的实践活动具有决定性意义。实践是魅力产生的基础，也是我们考察魅力的动态发展的出发点，魅力的实现就是审美主客体的辩证运动在实践中的统一。艺术魅力是在作品的审美特性与欣赏者的审美心理结构达到契合之后产生的。美的艺术需要有善感美的心，能悲之曲要有善悲之人。只有这样，魅力始能发生，否则等于对牛弹琴。有一个古代的故事说：善于鼓琴的雍门周去见孟尝君，孟尝君问他，“你弹琴能使我悲伤吗？”雍门周说：“我弹琴是想使你愉快，怎能使你悲伤？但我替你想想，确也很有可以悲伤的事。譬如百年之后，你的坟上长满了荆棘，放牛的、樵柴的在上面跳跳蹦蹦地唱起歌来，他们将唱道：嗳，象孟尝君那样尊贵的人竟也会这样啊！”孟尝君听了雍门周这段话，不禁悲从中来，眼泪已涌到了睫毛边，不过还没有掉下来。这时，雍门周拨动弦子，轻轻地一弹，孟尝君的眼泪就不由得噗嗒一声掉下来了。[①]雍门周的琴曲为什么能打动孟尝君的心，使他掉泪？除了琴曲本身带有悲剧情调外，还因为孟尝君听曲之前听了雍门周那番话，已经进入悲叹人生的心态。这时，孟尝君是以善悲之心去感受能悲之曲，作品的美学结构与欣赏者的审美心理结构达到了默契暗合，因此产生了悲剧的力量。如果雍门周在弹琴前没有对孟尝君讲那番话，或者这番话对孟尝君不起作用，那末，雍门周的琴曲就不可能产生如此巨大的魅力。

可见，在文艺欣赏中，艺术魅力的发生并不是按照刺激→

① 这个故事出自桓谭《新论》，《上海文学》1982年第6期钱谷融同志的文章《谈艺术的魅力》作了译述，此处系转录。

反应的公式进行的。我们可以把一部作品看作一个刺激丛（各种美学因素的综合体），这一刺激丛的作用要引起相应的反应，必须经过一个复杂的运动过程。也就是说，在作品的美学特性与魅力之间，存在着一个中介。艺术魅力作为人类的审美意识现象，我们对它的探索，可以借鉴哲学对意识论的研究成果。辩证唯物主义哲学对意识论的研究，要求正确处理意识、脑和外部世界三方面的关系。根据列宁的意识学说，“在这里的确客观上是三项：（1）自然界；（2）人的认识＝人脑（就是那同一自然界的最高产物），（3）自然界在人的认识中的反映形式，这种形式就是概念、规律、范畴等等。”①而大脑是个中心环节，因此对意识论的研究无疑地要重视大脑的意识反映的机能系统的探索。从文艺欣赏活动来说，文艺作品是客观存在的审美客体，而魅力则是这一审美客体在人的审美认识中的反映形式。一个作品魅力的发生必须经过欣赏者的大脑机能系统的积极活动这一中间环节。列宁的意识学说所指出的上述三项内容，具体表现在文艺欣赏的实践活动中，就是：文艺作品、欣赏者的审美心理结构、魅力。而我们要弄清的就是审美反映机能系统的动态过程。

（二）艺术魅力生成的机制

目前大脑科学对于人脑的认识仍然处于某种程度的“黑箱”状态，所以我们在这里说的魅力生成的机制还只是一种假说。

在研究艺术魅力的生成机制问题时，我们可以从皮亚杰的发生认识论的研究成果中得到一些有益的启发。皮亚杰贯

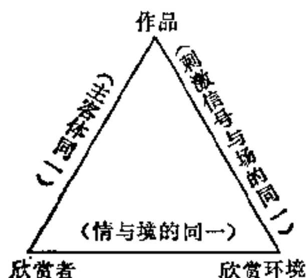
① 《列宁全集》第38卷，第194页。

彻发生学的原则，通过个体认识的发生和发展，去探讨认识结构的形成和整个建构过程。这个理论原则是很深刻的。审美认识与其他认识一样，都遵循着发生认识论的普遍原理。因此，我们可以清楚地看到，艺术魅力不是先验的、静止的美感结构的复演，而是连续不断的建构过程。这是我们对艺术魅力发生的一个基本认识。

那末，文艺作品的美学特性是怎样在审美主体上形成它的魅力呢？也就是说，美如何向美感转化呢？这就要认真研究其中介环节，揭开这种特殊运动形式的内在奥秘。

首先，我们看看魅力生成的动因是什么，也就是找出美向美感转化中起作用的因素是些什么。从文艺欣赏的实践经验中可以看出：一个作品是否富有魅力，首先取决于这个作品的美学特性是否充分。一个艺术上粗糙、低劣的作品，是不能指望它产生魅力的。但美的作品要经过欣赏者的积极心理活动才能产生相应的美感效应。一个缺乏鉴赏力的人对于一部伟大的作品也会无动于衷。一部富有魅力的作品要有能够感受这种魅力的读者去欣赏。而且欣赏者的气质、个性、美学趣味等都会影响到他对作品的魅力的感受。所以，欣赏者的个人条件对于作品魅力的产生也是不可或缺的。同时，环境的因素也强烈地影响、制约着作品的美感效果。总之，魅力生成的动因包括这样三个方面：1．文艺作品的美学特性；2．欣赏者的个人条件（如兴趣、需要、知识、经验、世界观、文艺修养、欣赏习惯等）；3．欣赏过程的环境因素（如社会文化背景和具体的审美环境等）。魅力的产生就是在这三种动因获得平衡、共同作用下形成的。它们之间的关系必须达到三种同一，即文艺作品与欣赏者的关系构成主客体的同一；欣赏者与审美环境的关系构成情与境的同

一；文艺作品与审美环境的关系构成刺激信号与“场”的同一，这样魅力才能充分地发挥。这三种动因的平衡关系，我们可以用等边三角形表示，成下图：



这三种动因之间的同一关系缺一不可，只要其中一种关系失去平衡，作品的美感效应就会发生变性和变量。这就是艺术魅力具有闪烁不定、变化多端的动态性特征的内在秘密。这三种动因是三个变项，因此，艺术魅力是一种随机现象。我们可以用数学模型作为它的拟化形式：

$$R = \begin{cases} X_n \\ Y_n \\ Z_n \end{cases}$$

弄清艺术魅力生成的动因还不够，我们还要进一步弄清魅力生成过程的机制，也就是上述三种同一是如何实现的。这里存在着两个层次，即历史的层次和心理的层次。

先谈历史的层次。在这个层次里，艺术魅力的生成是历史的伟大成果。从宏观角度看，人类审美的总体实践的成果，积淀为人类审美心理的深层结构，通过遗传基因的复制，逐步发展为人类特殊的审美感官、天赋的审美直觉力。在历史的进程中，人类的审美感官逐步完善，天赋的审美能力逐步发展。因此，表面看来，审美知觉的发生、魅力的形成，都是在瞬间实现的，但它却是以人类几千年的文艺欣赏实践活动为基础的。没有这种基础，我们今天的读者仍然会象刚出生不久的婴儿，根本不可能感知复杂的艺术美。所谓

艺术的魅力也就无从谈起了。而人类总体的审美活动则是一条奔流不息的大河，前一代人的欣赏实践，丰富着人类审美趣味结构，成为后一代人欣赏活动的基础。借用生物学的概念来说，这是种系生成的过程。

从微观的角度看，个体的欣赏实践也是一条连续不断的链条，每一次具体的欣赏经验都是这条链条上的一个网结。前一次的欣赏经验改变着欣赏者的心理结构，而成为后一次欣赏活动中起作用的因素。也即前一次欣赏活动的终点，乃是后一次欣赏活动的起点。人类个体对艺术魅力的感知能力是在人类总体审美实践的历史积淀的基础上通过后天的习得，逐步发展和完善起来的。借用生物学的概念来说，这是个体生成的过程。它的生理学根据是巴甫洛夫的大脑动力定型理论。巴甫洛夫认为，有的事物满足了人的主观需要，产生了积极肯定的情感。于是，这种事物的形象就与人的这种积极肯定的情感一道，在大脑皮层中建立起暂时神经联系。经过多次重复后，就形成了直觉性情感。以后一旦这种事物的形象再次出现时，就会直接引起相应的情感。而大脑皮层动力定型的建立，既与个体后天实践积累的经验有关，也与整个人类长期的实践活动积淀下来的深层心理结构分不开。文艺欣赏的情况也是一样。文艺作品之所以具有魅力，就是因为作品的美学特性能满足人的主观精神需要（如上述静态分析所指出的再认的需要以及好奇心、同情心、探求欲等需要），因而人们对文学艺术作品就产生肯定性情感。这种情感与这类作品的美学特性一起，在大脑皮层中建立起动力定型，成为一种顽强的欣赏习惯。比如欣赏歌剧的情况，歌剧用对唱的形式代替对话，生活的实际情况当然不是这样的，但我们看歌剧的表演却不会感到别扭。这就是因为我们多次欣赏歌剧之

后，已经在大脑中建立起欣赏歌剧的动力定型。而小孩子还没有建立起这种动力定型，所以就会惊奇地发问，为什么好人与坏人一起唱歌？这样的问题往往使做父母的感到好笑，但又不容易找到一个使孩子们感到满意的答案。假如小孩子有了多次欣赏歌剧的经验就不会再提出这样古怪的问题了。当大脑皮层的动力定型建立起来之后，只要审美对象的形式结构有利于加强大脑皮层动力定型，符合人的审美心理结构，就会产生对某类作品的敏锐直觉力。欣赏习惯的形成是审美趣味保守性的表现，也是人们对一部作品的美感效应出现万千歧异的一个原因。

其次，谈谈心理的层次。在这个层次里，艺术魅力的形成是心理组织作用的结果。在人对外界刺激的心理反应问题上，格式塔心理学派提出"场"的概念。他们反对简单的"刺激──→反应"的公式，认为机体并不是凭借局部的和独立的事件来对局部的刺激发生反应的，而是凭借一种整体性的过程来对一个现实的刺激丛发生反应，并提出"刺激丛──（神经系统对感觉的）组织作用──对组织结果的反应"的公式。这种观点已逐渐被神经生理学界所接受。简单的生理──心理过程是这样，更不用说复杂的美感反应过程了。这一公式对我们理解艺术魅力发生的心理过程有启发。皮亚杰也反对传统的单向活动（刺激──→反应，即S──→R公式），而提出双向活动的公式（刺激⇌反应，即S⇌R公式）。后来他又进一步提出S──→（AT）──→R公式。也就是说，一定刺激（S）被个体同化（A）于认识结构(T)之中，才能对刺激(S)作出反应（R）。在皮亚杰看来，人的认识是在主体和环境不断地相互作用中实现的自组织的动态系统。他认为知识乃是连续不断的构成的结果，因而十分

强调个体的自我调节作用。这个理论对先验论无疑是一个相当沉重的打击（先验论认为：人的认识是人脑主观自生的、静止的、固定不变的先验框架）。皮亚杰理论的弱点在于：他虽然深入研究认识主体自组织的复杂过程，强调具有自我调节机能的个体活动，但却忽略了认识主体的社会性、实践性的研究，因此他未能把辩证法思想与历史唯物主义统一起来。我们在研究文艺欣赏这种社会性行为时，尤其要注意避免这个缺陷。也就是说，我们在分析文艺欣赏活动中审美主体的心理组织作用时，必须充分重视人的社会价值观念系统的作用，重视人作为社会关系的总和的一切社会性质（特别是阶级性），重视人的世界观、思想、审美观念、审美理想等因素在心理组织作用中的制约性和影响力。

通过以上引述，我们可以发现：在研究艺术魅力发生的心理机制时，正可借鉴格式塔心理学和皮亚杰发生认识论的理论和方法。一部文艺作品在欣赏者身上产生魅力，并不是作品在欣赏者大脑中的一种机械、被动的反映，而是经历了欣赏者的心理组织过程，然后对作品的刺激作出相应的美感效应。这样，我们就可以把皮亚杰的著名公式稍加改造，成如下的公式，以此表示文艺欣赏活动中的心理组织模式，即：

$$S \longrightarrow (A)\ /T \longrightarrow R$$

在这个公式中，S代表艺术美的信息系统，它作为刺激从作用于读者的大脑。（A）代表心理组织功能，包括对刺激的同化和顺化两种机能。T代表欣赏者的心理文化结构，包括审美心理结构、智力结构和伦理道德结构等。R代表美感效应，即魅力的形成。虚线框代表审美环境（包括社

会环境和具体欣赏情境）。总之，这个公式说明：艺术魅力的发生，就是欣赏者的心理文化结构对文艺作品美的信息和审美"场"的信息进行复杂的心理组织过程之后所产生的美感效应。在这里，我们对皮亚杰的著名公式作了两点改变：一是用虚线表示欣赏环境作为主体心理组织过程的力场的存在。这样就把魅力的发生置于与社会实践相关联的基础上，突出了审美主体的社会性特征。二是标明了心理组织功能与主体心理文化结构之间的关系，用一条斜线表示它们类似于数学公式中的分子与分母，也就是说，它们之间的关系是成正比的。

从以上艺术魅力生成心理机制的公式中，我们可以得出如下几点认识：

第一，魅力形成的整个心理过程，都是在特定的审美环境中进行的。这种审美环境是作为"场"的形式存在并起作用的。首先，作品的刺激并不是孤立的，而是伴随着"场"的信息共同作用于欣赏者的大脑。比如一部作品产生后，社会对它的议论、评价、推荐、分析，都是与作品一起对欣赏者起作用的因素。其次，欣赏者的心理组织功能并不仅仅对作品的刺激进行加工处理。在心理组织过程中，还要选择（排除）、吸收、分析和综合处理各种环境因素，使作品的信息与环境的信息协调起来。比如，我们往往会不由自主地根据社会的环境气氛来选择文艺作品，选择欣赏角度或欣赏的侧重点。又如我们坐在剧场里看戏，剧场的气氛会促进我们进入艺术的境界，同时我们也在不断排除周围各种声息的干扰。最后，魅力的表现也会受到环境因素的检验和制约。比如，当我们在看一个戏激动得要流泪时，如果剧场里一片抽泣声，我们的激动程度就会随之加剧。但如果是坐在图书

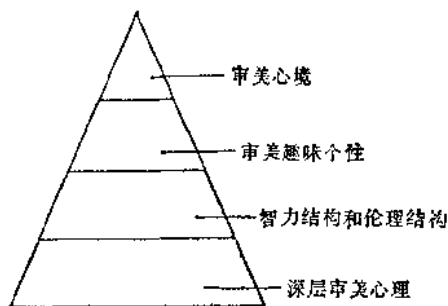
馆里看同样那个剧本，周围的人都很肃静，我们就很难哭出声来，激动的程度也会随之减弱。

第二，心理组织功能（A）与心理文化结构T成正比，也就是说，欣赏者的心理文化结构的复杂度越高，那末它的心理组织作用的程度也越高。反之，如果欣赏者的心理文化结构的复杂度越低，它的心理组织作用的程度也越低。因此，文化素养和鉴赏力越高的人，对艺术美的感受就越细腻，审美趣味的个性差异就越显著，欣赏活动的抗干扰力也就越强。

第三，在心理组织的过程中，欣赏者的心理文化结构起着主导的作用。因此，研究欣赏者的心理文化结构，对于解开艺术魅力的复杂现象之谜，有着重要的意义。过去，我们对审美的主体性的研究，可以说是相对忽视了，而且很容易被指责为唯心主义观点。这是造成对文艺的社会功能的简单化认识的原因之一。

上面我们分别对艺术魅力生成的两个层次，即历史的层次和心理的层次进行了简略的分析。从这里可以看出：这两个层次是两种方向不同的建构。历史的层次是一种纵向建构，由于历史的积淀，人类群体和个人的审美能力逐步提高和完善。这是审美主体感知文艺作品的美学特性的历史根源。心理的层次是一种横向建构，由于主体心理对审美对象和审美“场”的组织作用，使美感效应复杂而有序。这两种方向不同的建构会合在审美的主体性上，就形成欣赏者的审美感知图式。它包括深层审美心理、智力结构和伦理结构、审美趣味个性、审美心境等四个层次，它们共同参与心理组织过程。所有的欣赏者都是按照这四个层次的整体结构模式去综合地完成对文艺作品的艺术美的感知的。也就是说，审美

心理中的感知功能是一个复杂的多层次结构，其中每一个层次都成为一种心理能量在具体的欣赏活动中起作用，而且它们综合为一个完整的审美感知图式，文艺作品的所有信息都经过这一图式的过滤和处理。现在，我们将审美感知图式图示如下：



从上图可以看出，这是一个审美知觉的四梯级结构。在具体的文艺欣赏活动中，它们的作用分别表现为：第一梯级即深层审美心理，它表现为审美感受中的历史形成的人性的共同性。这种人性决不是动物性和生物性，而是人的社会性，即社会联系、社会本质在人的肉体和精神上的积淀。在这一层次里，人们对历史上某些优秀作品能产生超越时代和阶级的某种共鸣。这就是所谓共同美感的基础。在这一梯级，每个审美个体之间的共同性最大。第二梯级即智力结构和伦理结构，也即人类后天习得的知识和所接受的伦理观念，它们协调组合为一个有机联系的完整的心理结构。这一层次表现为审美感受的时代性、民族性、阶级性等构成的审美倾向性。因此，人们对作品的感受又具有时代的、民族的、阶级的内容。在这一梯级，审美个体之间的共同性范围

就缩小了。只有在同一时代、同一民族、同一阶级的欣赏者之间才具有普遍性。第三梯级即审美趣味个性，它表现为审美感受中的欣赏惯性或审美趣味的保守性。因此，人们的生活经历、个性气质、审美理想和欣赏习惯不同，对同一作品的感受也会存在差异。在这一梯级，审美个体之间的共同性就更小了，只有生活经验、个性气质、审美理想等都比较接近的人之间才具有一定的普遍性。第四梯级即审美心境，它表现为审美个体随机的选择性。因此，即使同一个人，在不同的人生阶段、不同的环境气氛、不同的心情支配下，对同一作品的感受都会有所不同。在这一梯级，审美感受表现得最为变幻莫测。

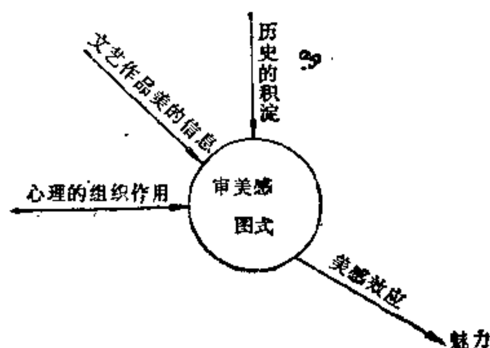
总之，这个宝塔型的梯级结构表明：主体的审美感知图式是多层次的、复杂的系统。它的普遍性一级比一级小，而差异性一级比一级大。每个审美个体都有稳定的美感普遍性的基础，因此文艺作品才能被普遍接受，才具有永久性、普遍性的一面。但是，每个审美个体又都有不同层次的美感差异性，所以文艺欣赏中的美感效应才出现歧异百出、复杂多变的现象。

我们对审美感知图式的描绘是一种抽象的、简化的处理，它的层次划分是相对的，在实际上都是无法分离的。它以整体的心理功能去感知审美对象，因此，任何一种审美感受都是一个复杂的构成体。在这个构成体中，既有超越时代、超越民族、超越阶级的普遍性的因素，又有特定时代、特定民族、特定阶级的特殊性因素，它们水乳交融，不可分割。比如，人们对山水诗的美感，这里面既包含着人类对自然的人化的欣赏这样一种共同的心理需求以及对诗歌形式美的感知这种共同的审美能力，还包含着读者在审美"场"的

作用下而代入的各种具体经验以及审美趣味的各种个性差异。因此，虽然两个读者同时从一首山水诗中获得审美愉悦，但他们的审美感受实际上是同中有异，异中有同。表面看来，不同的人都同样能从一首山水诗中获得共鸣，实际上，他们的审美感受的具体内容存在着细微的万千差异。而这种差异又是以人类在长期实践中形成的对山水诗的审美感受力为基础的，渗透着某种共同的深层情绪反应，也即对山水诗所提供的自然美的某种程度的倾心和迷恋。在这里，审美感受中的同和异是辩证地统一的。如果我们对审美感受缺乏辩证的整体观，那就很容易引起各执一端的争论。有的强调它的"同"，认为历史上有许多优秀的山水诗，不同阶级的读者都能引起共鸣，因而它们给人的美感是超阶级的。有的强调它的"异"，认为不同阶级的人倾向于欣赏不同的山水诗，即使某些思想感情倾向非常淡薄的山水诗，不同阶级的读者也有各不相同的欣赏侧面，因而一切山水诗给人的美感都是有阶级性的，共同美感是不存在的。实际上，由于山水诗的多样性和人的审美感受的复杂性，争论的双方都不难找到证据来论证他们的意见，但是谁也说服不了谁。这种争论过去见得不少。诚然，读者在文艺欣赏活动中，心理组织过程十分复杂，审美感受中"同"、"异"对立统一的表现形态是千差万别的。有时"同"的一面显露出来，"异"的一面则隐匿起来。另一些时候，"异"的一面显露出来，"同"的一面则掩盖起来。这就会给人造成许多假象。就对山水诗的美感来说，在阶级对抗尖锐激烈的时期，"异"的一面可能表现得很突出，山水诗甚至也毫不例外地成了表达阶级意愿，进行阶级斗争的一种形式。而在政治稳定，国家进行和平建设的时期，"同"的一面就可能显露出来，山水

诗更多地成了各阶层的读者陶冶情性、休息娱乐的高雅艺术了。又如对李煜词的欣赏，在和平时期一般比较能统一在对词中诚挚的悲剧情调和委婉的风格、优美的文词等的共同赞赏上，但在国家兴亡的关键时期，爱国的志士仁人更多的会从它对国破家亡的慨叹声中得到某种启发或兴奋，而那些昏庸的统治者则更多的会从它的怀旧伤感的情绪中，获得一点陶醉。尽管如此，审美感受的"同"中有"异"、"异"中有"同"的原则并没有改变，而只有隐显藏露之间的变化。这种情况是主体审美感知图式的整体功能的特性决定的。

通过上面简单的分析可以看出，艺术魅力的形成，是在历史的积淀和心理的组织作用的基础上，读者的审美感知图式对文艺作品的刺激所作出的反应。这是一种美感效应，是审美动力系统运动的产物。一个作品魅力的大小，是这个作品在一定时空条件下对读者的美感效应的综合测报。据此，我们可以初步绘制出文艺作品魅力生成的动力系统图。图示如下：



从这个图示可以看出，艺术魅力乃是文艺作品的美的信息对读者的刺激与读者的审美心理结构中历史的积淀和心理组织作用所形成的合力。如果我们把艺术魅力的产生比喻成一次进军，那末，主力部队就是作品的刺激，它的侧翼则是历史的积淀和心理组织作用，它们共同完成了一次人类心灵的复杂战争。

（原载《中国社会科学》1984年第4期）

·林兴宅·

论阿Q性格系统

（一）

阿Q形象的诞生，不仅使当时各阶层的一些人士颇感不安，疑心它是替自己画像，而且也弄得此后的一些研究家很不安宁。《阿Q正传》问世已近六十年了，发表过的有关评论恐以百计，其中见仁见智，各执一隅，诚然不乏精辟的识见，却未能获得一致的判断。

我们阅读了一些有关《阿Q正传》的评论资料，从中可以发现：尽管各人的意见针锋相对，但对问题的思考、分析的方法却有惊人一致的地方。比如，关于阿Q是什么性质的典型问题，有不少人认为阿Q是雇农的典型。他们的根据是小说中描写阿Q的“割麦便割麦，舂米便舂米，撑船便撑船”、“阿Q真能做”等词句以及阿Q要求革命的细节。很显然，他们的分析方法是把上述阿Q性格的因素从阿Q性格的整体中分刈出来进行考察的，而没有考虑这些描写在阿Q性格整体中处于什么地位，与其他性格因素关系如何等问

题。另一种意见认为阿Q是落后农民的典型，理由是阿Q的阶级地位属于农民，而思想意识是统治阶级的，这是因为阿Q的落后、不觉悟造成的，发生阿Q的典型性等于、大于或小于阶级性的争讨。可以看出，争论的各方都把阿Q这一复杂的典型，看成是农民阶级的特征和别的阶级的特征这两部分的相加。还有一种意见认为“阿Q主要的是一个思想性的典型，是阿Q主义或阿Q精神的寄植者；这是一个集合体，在阿Q这个人物身上集合着各阶级的各式各样的阿Q主义”。理由是阿Q身上主要的性格特征——精神胜利法是普遍存在于人类身上的一种劣根性，鲁迅只是用阿Q这一具体形象画出这种“思想性”。很明显，他们所用的方法是把阿Q思想行为的特殊方式从阿Q身上抽象出来，成为“阿Q主义”或“阿Q精神”这样一种思想概念，并据此认识阿Q的典型性的。总之，上述意见在考察阿Q性格时，都缺乏有机整体观念。也就是说，它们没有把阿Q性格作为一个有机的整体，即一个由各种性格因素互相联系、按照一定的结构方式组成的辩证统一体。它们在方法论上的共同点就是对阿Q性格的整体进行机械的切刈或剥离，然后以局部求解整体。

其次是关于阿Q主义的来源问题。有人认为阿Q主义是封建统治阶级的意识形态，不是农民阶级固有的，作为农民的阿Q接受了封建统治阶级的思想影响。有人认为阿Q主义有两个来源，除了封建统治阶级的影响外，农民阶级自身也会产生阿Q主义。而有的人则认为阿Q主义是“无人不有一些”的“人的特质”，是“人所共有的人性”。总之，关于阿Q主义的来源问题，各种不同意见都是从它的阶级根源方面着眼，单纯从社会学的角度考察阿Q的性格特征，而没有把阿Q主义放到复杂的社会关系中，从各个侧面进行分析。

这是一种单向思维的方法。

最后是关于阿Q典型的意义问题。阿Q的影子不仅在统治阶级的人物中普遍存在，而且在被压迫阶级的人群中也可以找到；不仅过去的时代，而且今天也仍然存在阿Q一类人物；不仅中国有阿Q，外国也有阿Q。这种现象应该怎样解释呢？不少人只强调阿Q典型的阶级性、时代性和民族性，而否认它的超越阶级、时代、民族的普遍意义，或者把这种普遍意义说成是文艺欣赏中的类似联想或名称借用的现象，认为阿Q性格与不同阶级、时代、民族的读者之间只有一种表面形式的联系，而没有实质内容的联系。有人把这种现象叫做共名。在他们看来，阿Q性格在不同阶级、时代和民族中不可能产生思想感情上的共鸣，它的影源充其量只不过是把生活中那些有自欺欺人的行为的人称为"阿Q"这样的共名现象。因而，阿Q早已死去，它只是艺术博物馆中的一座雕像。从这里可以看出，他们都是把阿Q典型看成是封闭的、静止的东西，采用的是静态分析法，而没有把阿Q典型的意义看成是矛盾运动的过程，阿Q典型既是阶级的又是非阶级的，既是时代的又是超时代的，既是民族的又是非民族的，正是这种对立统一的运动使阿Q典型永葆其旺盛的生命力。

上面我们举出阿Q典型讨论中的一些意见为例，说明不同意见的争论在方法论方面有惊人相似之处。同时，这些不同意见在逻辑方法上也有共同点，都是采用传统的因果关系的三段论式，即把问题放在线性因果关系的链条上来思考。他们对阿Q性格进行切划的处理、单侧面的观察和静态的分析之后，就用传统的逻辑方法作出推论，从而对阿Q性格的本质作出判断。我们可以对上述各种意见进行简化处理，抽

出共同的逻辑公式，那就是：因为A是P，P是B，所以A是B。由于逻辑方法相同，只要前提不同，结论也就不同，否定了它的前提，结论也就不攻自破了。因此出现“公说公有理，婆说婆有理”的局面。比如，有人根据阿Q“真能做”的字眼和要求革命的描写，得出阿Q是雇农典型甚至革命农民典型的结论。但是，我们也很容易找出相反的论据来否定。《阿Q正传》明明强调阿Q“以为革命党便是造反，造反便是与他为难，所以一向是‘深恶而痛绝之’的”，这不是阿Q反对革命的铁证吗？更为不妙的是阿Q后来的“革命”，其动机分明是捞取权势、财帛和女人，这于阿Q的“革命”性格很有些丑化的味道。这样争论下去，当然只能各执一端，不可能获得一致的意见。

阿Q性格的复杂性在于：阿Q是个被压迫者，可是他的性格核心却是消极、可耻的，与他的阶级属性是不相容的。这就是说，阿Q的意识与阿Q的阶级存在似乎是矛盾的，阿Q的性格特征不能表现阿Q作为雇农的本质。这是对那些主张典型即本质的论者是一个挑战。其次，阿Q身上的性格特征，即所谓“阿Q主义”或“阿Q相”既存在于被剥削者阿Q身上，却又不是一个阶级的现象，其他阶级的成员也存在这种性格特征。这就是说，阿Q的个性与阿Q的共性似乎是矛盾的，阿Q的个性特征超出了阿Q的阶级共性。这是对典型性即阶级性论者的一个挑战。第三，阿Q形象诞生时，中国已经开始了党领导下的现代民主革命。阿Q是个被剥削、被压迫的雇农，鲁迅又分明是个伟大的革命作家，为什么却把阿Q写得这么落后、可笑呢？这就是说，阿Q的性格与产生它的环境似乎是矛盾的。如果站在为作者辩护的立场，那就必须竭力夸大阿Q的革命性，在阿Q身上涂饰亮采，似乎阿

Q并不是一个有着消极可耻的精神胜利法的角色，而是一个"充满革命激情的理想家"。如果按照"典型环境中的典型性格"的传统理解来要求，那又要指斥作者把农民写得太落后，不真实。这是摆在"典型环境中的典型性格"的理论面前的一个困难。

从这里可以看出，对于象阿Q这样复杂的典型，运用传统的思维方法来处理是很难奏效的。那种切刈的分析、单一角度的分析、静态的分析等方法不可能完满地回答存在于阿Q性格中的各种矛盾现象。连优秀的文艺批评家何其芳同志生前也不得不感慨：阿Q性格是如何形成的？这是难于索解的问题。因此，要认识阿Q这样复杂的典型，必须在思维方法上进行一番变革。这就是：用有机整体观念代替机械整体观念；用多向的、多维联系的思维代替单向的线性因果联系的思维；用动态的原则代替静态的原则；用普遍联系的复杂综合的方法代替互不关联的逐项分析的方法。具体说来，就是把阿Q性格作为一个系统（即一个有机的整体）来研究，考察系统内部各种性格因素的联系以及它们构成整体的结构和层次，从它们的有机联系中把握阿Q性格自身的规定性，即它固有的本质。同时把阿Q形象放到社会大系统中，从各个侧面来考察它的系统性质。并且历史地考察阿Q典型在文艺欣赏中不同时间、空间和读者的审美状态等条件下所产生的不同功能和意义。这样的分析方法或许可以避免各执一端的片面性。

（二）

在小说中，阿Q是个被封建统治阶级剥夺得一无所有的

赤贫，最后竟糊里糊涂地做了示众的材料，不明不白地死在"革命党"的屠刀下。阿Q在短短三十几年的一生中，承受了多少人间的不幸和灾难！在他惊人的麻木的心灵里蕴蓄了多少人生的痛苦和辛酸！这样一个人物形象，本应是旧中国农村无产者的典型了。的确，从经济状况和社会地位而言，阿Q堪称农村无产者的代表，在他的阶级成分表上，人们都会毫不犹豫地填上"雇农"二字。但是，我们很快就发现，鲁迅并没有一本正经、声泪俱下地控诉地主赵太爷们压迫阿Q的惨状，没有让读者正襟危坐，敛声屏息地倾听阿Q反抗压迫的英雄故事。按照我们惯用的阶级分析方法来看待，小说对于以赵太爷为代表的地主阶级残酷压迫的描写显然是不够充分、不够典型的，而阿Q作为农村无产者的阶级本质的形象再现，也令人大失所望。如果我们只根据阿Q形象的社会学内容来判定阿Q典型的性质，那就大谬不然了。鲁迅当年假如只是出于对阿Q进行社会学的图解，那末阿Q也就无法成为不朽的典型。阿Q典型的艺术力量恰恰就在阿Q身上具有的不同于一般雇农的那种特殊性。正是这种特殊性，包含了鲁迅对于世界人生的深邃的哲理思考，包含了作品震摄人们灵魂的美学意蕴。

那末特殊性是什么呢？就是阿Q的异乎寻常的性格特征。你看，阿Q的命运够凄惨的了，但是他却时时感到得意；阿Q在现实中一次又一次地失败，可是他在精神上却一次又一次地获胜。直到被抓去杀头前，阿Q还能战胜死亡的恐惧，无师自通地大喊："过了二十年又是一个……"表现出使人的灵魂颤栗的得意。一方面在现实中到处碰壁、饱尝辛酸，另一方面在幻想中自欺自慰、自傲自足。我们在小说中可以明显看到：鲁迅正是从实际的失败受辱和虚妄的胜利

自傲这两方面来描写阿Q性格的。在这里，凄惨和得意、失败和胜利形成强烈的对比，物质和精神、现实和幻想尖锐地对立；悲剧和喜剧、眼泪和笑声高度地交融统一，它们形成了巨大的情感冲击波，袭击着读者的灵魂。而且，阿Q越是获得精神的胜利，读者越是感到悲哀；阿Q越是感到得意，读者就越是感到痛苦。这是多么奇异的魅力啊！鲁迅哪里是在塑造一个雇农的典型呢？分明是在揭示生活的悲喜剧的真相。作者是由痛苦的沉思转为发笑，而读者则由发笑转入痛苦的沉思。阿Q性格的真谛，不正是存在于这特殊的矛盾统一体之中吗？

过去，人们常常把阿Q的性格特征归结为一点，即精神胜利法。因而，“精神胜利法”几乎成为阿Q性格的代名词。这当然是因为鲁迅把阿Q的这一思想行为方式的外表特征描绘得十分传神，突出，给人留下的印象太深刻了。但如果以为精神胜利法就是阿Q的全部性格内涵，那就把问题简单化了。尽管精神胜利法是阿Q思想行为方式的一个显著特征，但不能以这一特征的概括代替对阿Q性格复杂性的研究。从系统论的观点看来，阿Q性格是一个复杂的系统，它是由各种性格因素按一定的结构方式构成的有机整体。所谓性格因素就是阿Q的全部思想行为方式所表现的性格内容，它是构成人物个性特征的人格素质。那末，阿Q性格的基本原素有哪些呢？我们认为主要有如下几种。

质朴愚昧但又圆滑无赖。阿Q靠出卖劳力聊以度日，浑浑噩噩地过日子，几乎是凭着本能劳动和生活。但另一方面，阿Q又表现出圆滑无赖。你看，“口讷的他便骂，力气小的他便打”，他偷尼姑庵的萝卜，被尼姑发现了，死皮赖脸不承认，还说：“你能叫得它答应吗？”颇有善于应变的

“圆机活法”。

率真任性而又正统卫道。阿Q迫于生路参与抢劫，回未庄后毫不掩饰，坦白得可爱。他一任生理本能的需要求食求爱，不受传统道德规范的约束。可是他的思想里却样样合于圣经贤传，严守男女之大防，颇有卫道者的气概。

自尊自大而又自轻自贱。所有未庄的居民，阿Q全不放在眼里，对赵太爷和钱太爷也不表格外的崇奉。他的名言是：“我们先前——比你阔的多啦！你算是什么东西！”达到自负自傲的地步。但另一方面，阿Q又很能自轻自贱，打败了就轻易承认自己是虫豸而求饶；赌博赢来的钱被抢走，竟然自打嘴巴，用自贱的手段来消除失败的痛苦。

争强好胜但又忍辱屈从。阿Q很爱面子，处处都想胜人一筹。这种争强好胜的心理甚至发展到与别人比丑的荒唐地步。但另一方面，阿Q却处处忍辱屈从。他受尽压迫凌辱，却默默忍受着。赵太爷不准他姓赵，打了他嘴巴，他没有抗辩；地保训斥了他一番，他又谢了地保二百文酒钱；他向吴妈求爱，赵太爷趁机敲榨，剥夺了他的劳动和生活的权利，他也没有反抗的表示。

狭隘保守但又盲目趋时。阿Q自以为见识高，其实是偏狭，凡是不合未庄老例的，他都认为是错的，阿Q的逻辑是存在即合理，不容任何变革，唯祖宗成法是尚。但阿Q又善于赶时髦，进过一趟城，就鄙笑乡下人不见世面，夸耀城里连小孩也能“叉麻酱”。革命党进城，看到未庄的人将辫子盘在头上的逐渐多起来，他也学着这样做。

排斥异端而又向往革命。阿Q很有排斥异端的正气。小尼姑不合儒教，是他排斥的对象，而假洋鬼子进洋学堂，剪掉长辫子自然也是异端，因而成为他最厌恶的一个人。他对

造反也是深恶痛绝之。但后来革命来了，尽管他也懂得这是杀头的罪名，是最大的异端，但看到革命对自己有利，也就想搞革命，甚至不惜去投靠他最厌恶的假洋鬼子。

憎恶权势而又趋炎附势。阿Q受欺负愤愤不平，对压迫他的权势者赵太爷之流心怀怨恨，只要有反抗报复的机会，他就会狠狠报复，因此看到赵太爷们在革命浪潮到来之际慌张的神情，他便十分快意。但在赵太爷权高势重之时，阿Q却又想攀附他。他总想能与赵家联系起来，借重赵太爷的权势来提高自己的地位。

蛮横霸道而又懦弱卑怯。阿Q欺软怕硬，在比他弱小者面前表现得十足的霸道。他被王胡打败，遭假洋鬼子的哭丧棒，就无端迁怒小尼姑；他受赵太爷的迫害，丢了生计，就把不满发泄到小D身上，革命到来，他不许小D革命。在这些弱者面前，阿Q俨然如赵太爷的威风。但在强者面前，他又十分懦弱卑怯。对于赵太爷和假洋鬼子是骂不还口、打不还手，被抓进县里的公堂，他的膝关节自然而然的宽松，便跪下去了。

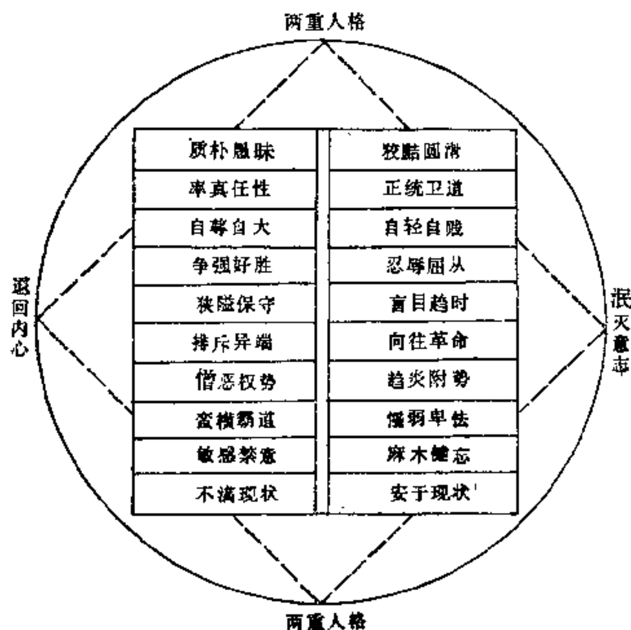
敏感禁忌而又麻木健忘。阿Q对自己的弱点神经过敏，那头上的癞疮疤成了他的禁区，因而犯了禁忌症，但一面对实际的屈辱却又麻木健忘。求爱之后，刚刚挨了赵秀才大竹杠的痛打，却很快就忘了，反倒跑去看热闹。最后被把总抓进大牢，判了死刑，他仍不知死期已到，反而因圆圈画得不圆而后悔。示众时还想设法去博取观众的喝采。真是惊人的麻木。

不满现状但又安于现状。阿Q每当受到欺侮而不平时，总是感慨："现在的世界太不成话，儿子打老子。"并且他也希望改变自己的现状，对革命的幻想就是阿Q改变现状的

强烈愿望。但实际上他却安于现状，任凭赵太爷们的算计和迫害，他都能随遇而安。到了山穷水尽之时，他就用命运来宽慰自己，以为人生天地间，大约本来有时要抓进抓出、要游街示众，有时也未免要杀头。因而内心也就释然了，直至战胜了死亡的恐怖。

以上就是构成阿Q性格整体的基本原素。从这些性格原素中，我们可以发现一个有趣的现象：阿Q性格充满着矛盾，各种性格原素分别形成一组一组对立统一的联系，它们又构成复杂的性格系列。这个性格系列的突出特征就是两重性，即两重人格，自我幻想中的阿Q与实际存在的阿Q似乎是两个人，是不相容的两种人格，但它们却奇妙地统一起来。正是各种性格原素的不协调的对比使阿Q性格具有浓厚的滑稽意味。阿Q的本色在他所处的恶劣环境中是不适生存的，因此自我就发生分裂，形成双重人格。真正的自我只好退回内心，沉醉在躲避现实的虚妄幻想中。而经常表现出来的则是人格的另一面，即被封建社会严重扭曲的自我，它是在丧失自由意志的情况下实现的，是为了适应恶劣的环境以维持个体的生存。很清楚，两重人格既是对自我的消极维护，又是对恶劣环境的痛苦适应。所以一方面是退回内心，一方面是泯灭意志。前者实际上是反抗环境的变态反应，是为了解决自身的心理冲突，以达到心理的平衡；后者是适应环境的变态反应，是为了解决个人与环境的尖锐冲突，以达到个人与环境的平衡。总之，阿Q两重人格的实际表现往往是：一方面退回内心，耽于幻想以维护自我，另一方面是泯灭意志、适应环境以维护个体的生存。因此，随着阿Q性格的两重性特征而来的还有另外两个特征，即退回内心和丧失自由意志。这三个特征是互为因果的，构成了阿Q性格的复

杂性。各种性格原素就是由两重人格、退回内心、丧失自由意志这样三个特征联系起来，构成一个性格整体。为了更清楚地说明阿Q性格的复杂结构，我们可以用一个圆形来表示，绘成如下图表：



那末，阿Q性格的这一复杂结构的性质是什么呢？这就必须对阿Q性格的三个特征进行分析。鲁迅认为：奴才兼有两种身份，在主子面前是奴才，而在地位比他低一等的小奴才面前则又是暴君。在封建专制社会里，除了皇帝是绝对的主子，最低层的人民是绝对的奴隶外，其余的臣民都有两种身份，两重人格，学会了当奴才，也就学会了当主子。即使

是皇帝，有时也不免要当外族统治者的奴才，而下层的人民有时也可以在自己妻子、儿子面前当暴君。这在封建专制的社会里是一种普遍的心理现象。至于退回内心，恩格斯在论述早期基督教的产生时说：“现状不堪忍受，未来也许更加可怕。没有任何出路……但是，在各阶级中必然有一些人，他们既然对物质上的解放感到绝望，就去追寻精神上的解放来代替，就去追寻思想上的安慰，以摆脱完全的绝望处境……几乎用不着说明，在追求这种思想上的安慰，设法从外在世界遁入内在世界的人中，大多数必然是奴隶。”①这段话虽是对基督教产生原因的分析，但从中也可说明，躲避现实、退回内心是奴隶的基本素质。此外，没有自由意志也是奴隶的特征，恩格斯说：“在资产阶级的粗暴野蛮、摧残人性的待遇的影响之下，工人逐渐变成了象水一样缺乏自己意志的东西，而且也同样必然地受自然规律的支配——到了某一点他的一切行动就会不由自主。”②这段话揭示了在极端恶劣的环境中处于最下层的人丧失自己意志的必然性。恩格斯在论述英国工人的状况时还把他们称为“处在各种各样错综复杂情况下的没有自由意志的物体”。正如斯宾诺莎所说的，他们“完全按照人们的意见生活，追求人们通常所追求的东西，规避人们通常所规避的东西”。阿Q不正是这样的“物体”吗？从以上可以看出，阿Q性格的三个特征恰恰是产生于愚弱国民所处的恶劣环境和屈弱地位，来源于被压迫、被凌辱的下层人民当中，是专制主义制度所造成的国民的心理变态和人性异化，并非来自统治阶级自身。阿Q性格

① 《马克思恩格斯全集》第19卷，第333页。

② 《马克思恩格斯全集》第2卷，第416页。

的这三个特征就是奴性的三种典型表现。因此，我们必须把阿Q性格界定为奴隶性格。而在统治阶级成员中，只有当他们面临挫折和失败，在外族侵入沦为别的统治者的奴才后，才会产生类似阿Q性格的特征。

由此可见，鲁迅在《阿Q正传》中既不是要塑造一个雇农的典型，也不是要给剥削阶级画像，更不是要表现一种抽象的人类本性。鲁迅是历史地、具体地沥画出国民的灵魂——奴性心理，以此唤醒民众。

阿Q性格的三个基本特征概括了阿Q的认识、情感、意志等心理内涵，提供了奴性心理的典型形式。因此，作为奴性心理的典型形式的阿Q性格便具有巨大的概括力，它是阿Q形象具有超越阶级、时代、民族的普遍意义的信息基础，也就是说，阿Q形象对于不同的阶级、不同的时代和不同的民族的读者都能输送奴性心理特征的信息。没有这个基础，别的阶级、时代和民族的读者就会感到隔膜。但是，这种奴性的心理的典型形式又是存在于“这一个”生活在辛亥革命前后的未庄的流浪雇农阿Q身上，带有鲜明的阶级、时代和民族的特定内涵。阿Q的许多具体的行为方式，都只能在一个受尽压迫的乡村流浪雇农身上发生，只能在小农经济为主的落后闭塞的乡村里发生，阿Q式的“革命”和“大团圆”都是辛亥革命的具体产物。在别的阶级、时代和民族的成员里，奴性心里就会有不同的行为方式。总之，阿Q性格是奴性的典型，这一典型就是奴性心理典型形式与特定阶级、时代和民族内涵的辩证统一体。这就是阿Q性格的自然质，即它自身固有的本质。

从以上分析可以看出，阿Q性格是一个复杂的整体。在这一整体中，各种性格原素通过特征的联系构成一个复杂的

网络结构，它们有机联系、不可分割，被奴性的典型这一自然质制驭着。如果把某种性格原素从这个网络结构中分离出来，孤立考察，那末它就失去原来的意义，而出现新的意义。孤立地考察某种性格原素，不可能正确理解阿Q性格的本质。

（三）

阿Q性格的自然质是奴性的典型，这是仅就作者所塑造的形象这一角度而言的。而实际上，艺术形象是在读者欣赏过程中最后完成的，是作家与读者共同创造的。同一个艺术形象在不同的读者当中会产生不同的新的功能和意义。因此，艺术形象的本质并不是静止的、固定不变的，而是在文艺欣赏中不断变化，随着时间、地点和读者的不同而出现差异性。艺术形象在欣赏过程中经过读者的再创造而产生新的本质意义，就叫做功能质。我们在认识阿Q性格的时候，不能停留在对它的自然质的认识上，还要考察它的功能质。

那末，阿Q性格的功能质是什么呢？要回答这个问题，必须考虑文艺欣赏中的各种相关因素，这是极其复杂的问题。要解释这样一些现象：为什么阿Q典型的出现被当时许多人疑心在骂自己，而今天的读者看了仍然可以在生活中找到阿Q的影子，而且不仅中国有阿Q，外国也有阿Q，外国的读者也可以在阿Q身上找到自己的投影。可见，阿Q典型的产生虽有一定的历史背景，但它的意义却超出了特定的时间和地域。阿Q性格随着时间和地域的不同具有不同的功能质，这种功能质主要有如下三个方面：

首先，在阿Q典型诞生的那个时代，阿Q性格是半封建

半殖民地旧中国失败主义思潮的象征。清末以来，帝国主义不断入侵，中国人接二连三地蒙受战败的耻辱，逐渐沦为半封建半殖民地的畸形社会。统治者在国内人民面前依然是暴君，但在帝国主义面前却成了奴才。因而在统治阶层中失败主义情绪蔓延。他们在强大的帝国主义面前无力抵抗，忍辱负重，奴颜婢膝，赔款割地，出卖主权，什么屈辱都默默忍受。但一面又不甘失败，不肯认输，不愿改革弊政以图自强，却躲避现实，在精神上寻求安慰和解脱。他们以文化古国自夸，看不起外国人，口口声声称之为蛮夷。鲁迅在日本留学时，那些中国留学生虽明知自己是战败国的国民，却以中国有了不起的精神文明自夸，把日本人全不放在眼里。有时追求精神的慰安，“便神往于大元，说道那时倘非天幸，这岛国早被我们灭掉了。”这是一种可笑的变态心理，骨子里是消极的失败主义，反过来寻求精神安慰，以自大自傲的形态表现出来。老朽的中华帝国到了穷途末路时所出现的这种失败主义情绪，类似于破落户的心理特征，因为他们都经历了由盛而衰的过程，都有值得自傲的历史，一旦失势之后，必然趋向于怀恋过去，夸示历史。失败主义情绪不仅在统治阶层严重存在着，而且污染了其他阶层，成为一种普遍流行的社会思潮。而阿Q在屈辱面前所使用的精神胜利法与这种社会思潮多么相似，阿Q性格简直是这种失败主义思潮的范式了。当时的人们在阅读《阿Q正传》时，很自然就会从这一范式联想到自己或别人身上的各种失败主义的表现形态，而阿Q性格的特定阶级内涵就在读者的审美知觉中被暂时抑制了。阿Q性格就在文艺欣赏中被改造成为当时的失败主义社会思潮的象征。所以，尽管阿Q是农村流浪雇农的阿Q，但阿Q性格却超出了它的阶级归属，成为当时社会的各

阶层人士精神状态的一面镜子。

其次，对于中国读者来说，阿Q性格是中华民族的国民劣根性的象征。中华民族是一个勤劳智慧的民族，但却又是灾难深重的民族。它长期处在封建专制主义的统治之下。专制的反面是奴才，皇帝之下，一级一级的官吏都是大大小小的奴才，下层人民自然也是奴隶或奴才。专制政治的主要特征是恐怖，这种社会气氛必定是培养奴性的土壤。加之外族的不断入侵，汉族在历史上曾几次沦为异族统治者的奴隶，即使统治者也免不了变为奴才。鲁迅痛切感到：中国历史上只存在两种时代，一是暂时做稳了奴隶的时代，一是想做奴隶而不得的时代。正因为这样，奴性便浸透了中华民族国民的骨髓和灵魂。

鲁迅是自觉要通过阿Q的形象画出中国国民的灵魂来的。这个创作意图在许多地方都明讲过。应该说，鲁迅是完满地实现了这种创作意图的，《阿Q正传》的确成为了中华民族国民的人心史。当然，中华民族国民的劣根性有各种表现形式，它比之阿Q形象要丰富得多。但鲁迅以极其深刻的眼光，以最尖锐、最鲜明的形式再现了奴性心理的典型特征，因此具有极其广泛的概括性，使世世代代的读者都能从阿Q形象身上认识中华民族可怜而又可耻的心灵的历史，惊讶地发现自己身上的劣根性而痛下决心改造自己的灵魂。

是的，我们在现实生活中的确时时处处都可以找到阿Q们，阿Q的各种性格原素正是国民劣根性的形形色色的表现，阿Q性格可以说是国民劣根性的范式。而国民的劣根性不仅在旧中国是普遍存在的，而且在今天的许多人身上仍然残存着，因此，不同时代的读者都能够从阿Q的性格联想到

世人的各种面目和人间的各种世相，而引起内心的共鸣。阿Q的形象，在各个时代的读者的审美再造的世界中成了国民劣根性的象征物。而阿Q形象固有的特定阶级、特定时代的内涵，就被挤出了读者审美注意的中心。正是由于文艺欣赏的审美再创造，所以阿Q性格超越了特定时代的归属，成为不同时代共同的一面镜子。阿Q性格作为国民劣根性的象征，这是它在文艺欣赏中获得的第二种功能质。

中国人熟悉阿Q，因为阿Q就生活在中国社会、生活在国民的心中。但是外国人也熟悉阿Q，阿Q形象超越国界，在异族人民当中产生共鸣。那末，这种现象又如何解释呢？这种现象是另一个层次的问题，在这个层次，阿Q性格又成为人类“前史时代”世界荒谬性的象征。各民族的读者都从阿Q形象身上看到这种荒谬性，因而产生共鸣。

马克思、恩格斯把共产主义以前的社会称为人类的前史时代，而人类的正史时代是从共产主义实现之日起才翻开第一页的。人类的前史时代，是一种不合理的、不合人性的、因而也是畸形病态的社会，它的存在带有荒谬性。首先，由于生产力的低下和生产关系的不合理，人对环境的依赖性很大，在自然中是不自由的，无法主宰自己的命运。而环境恶劣，不利于人的生存，因而产生生存与环境的分裂，也即人类生存的需求往往与客观环境处于不协调的状态。人类暂时无法改变这种不协调的状态，但又不甘屈服，总想求得心理平衡，因此有些人就在自欺自慰的状态中逃脱这种分裂的痛苦，而获得主观感觉的协调和暂时的心理平衡。其次，由于物质的匮乏和财富的私人占有制，大多数人处于贫穷的境地。于是穷人在物质方面的欲望就在精神方面寻求补偿。圣经上说：富人进天国比骆驼钻针眼还难，而穷人只消大摇大

摆就可以进去了。这就造成一种虚假的平衡：富人今世享乐，来生受苦；而穷人今世受难，死后进天堂。因此有些人情愿把实际的幸福让别人享受，自己只得意于渺茫的幻想，形成精神与物质的分裂。第三，由于社会以阶级统治的形式存在，因而造成人性与社会的分裂。人性的基本特性是自觉与自由，但阶级统治的社会强调的却是对阶级意志的服从和对各种维护统治阶级利益的规范的遵奉，因而造成人的本质的异化和人类意志的非自主性，社会成为人的发展的对立物。第四，在阶级社会里，阶级意识始终制约着人的认识能力。阶级的分化本是人的本质异化的结果，是人类发展的不幸。但阶级意识却把人类的认识能力禁锢在一个阶级的功利观和立场上，把人类世界的畸变现象视为本质，而把人的最高本质忽略了。因而，在阶级社会里，由于阶级的偏见，正常往往被视为反常，反常却被视为正常，本质界和现象界常常是脱节的。此外，还有感性与理性的分裂，这是因为私有社会的道德是超感性的绝对理性的意志领域，它是建立在对人的感性欲求的抑制或牺牲的基础上的，是一种反自然人的力量。人类前史时代的道德都具有非人化的特征。例如封建社会的道德原则"三纲五常"就是典型的人性剥夺。无数忠臣义士、节妇烈女，他们所达到的道德境界是以牺牲几乎全部感性欲求、直至生命为代价的。因此，在私有制社会里，由于道德力量的控制，人作为感性存在者与作为理性存在者是分裂的。以上都是人类前史时代世界荒谬性的一些表现。

鲁迅笔下的阿Q性格充分表现出这种荒谬性。前面说过，阿Q性格的基本特征是两重人格、退回内心和没有自由意志。阿Q的两重人格突出表现为两个方面：一是客观上处处失

败，而主观上时时胜利，物质方面一无所有，而精神方面自满自足；二是思想上样样合乎圣经贤传、祖宗成法，很有排斥异端的正气，但行动上却常常违规犯禁。这两个方面正好表现了荒诞世界的两种分裂，即精神与物质的分裂，感性与理性的分裂。当我们听到阿Q的那句名言："我们先前——比你阔的多啦！你算是什么东西！""我的儿子会阔得多啦！"我们就会立即发现阿Q的主观与客观、精神与物质的严重脱节。阿Q对于男女之大防历来非常严，可是自己却偷摸女人的大腿、向吴妈求爱。阿Q善于运用精神胜利法，但饿了一阵肚皮之后，精神胜利法就无法奏效了，感到这委实是一件妈妈的事，于是只好去偷，甚至到城里抢劫。阿Q很有排斥异端的正气，但看到革命能给自己带来实际利益时，就禁不住要投革命党。很显然，阿Q的男女之大防、精神胜利法和排斥异端之类是他的理性世界的观念，而他的求爱、求食和革命则是他的感性世界的欲求。它们在阿Q身上尖锐对立着，这是世界荒谬性的一种表现。阿Q退回内心的性格特征又是病态社会人的生存与环境分裂的反映。阿Q退回内心的具体表现是：在心造的幻影中自我陶醉；用忘却来解脱精神痛苦；用宿命论自我安慰。总之，他在残酷的现实面前躲进自我的小天地。这是一个没有觉醒的、缺乏进攻精神的弱者无可奈何的抉择，是他适应恶劣环境的几件法宝。我们可以设想一下，阿Q除非投入变革环境的斗争（在当时的历史条件下，这种斗争只能以失败告终），他不运用这些法宝，就简直无法生存下去。不在浑沌的陶醉中苟活，就在清醒的痛苦中死亡。此外，能有第三条路吗？千百年来，习惯于苦难的人民，正是用这种自我排遣的手段求得个体的生存啊！尝过人间苦味的人必然会在沉思后把对阿Q的嬉笑变为苦笑。

由此可见，阿Q遁入内心的消极逃路乃是缓解生存与环境尖锐冲突的努力。生存与环境分裂的荒谬性才是罪恶的根源。另一方面，阿Q的丧失自主意志的人性与社会的分裂造成的。小说写得很清楚，阿Q身上具有人性的一切要求，他要生活、劳动，也需要爱情，具有人的七情六欲。但是，阿Q在未庄社会并不是作为真正的人而存在，而是作为工具和玩具而存在。未庄社会的人们，上自赵太爷，下至一般百姓，都没有真正把阿Q作为人来对待，而是作为玩具一样随意奚落、戏弄，作为工具一样随意利用、驱使。人们并没有把阿Q当做有血肉、有灵魂的"人"来尊重和同情，而阿Q也不会同情别人。他看到城里杀革命党，幸灾乐祸地说："咳，好看。杀革命党。唉，好看好看，……"这是人心不相通的社会现实。这种社会与人性的发展是尖锐对立的。阿Q也缺乏自我意识，只有临到杀头前，才想起生命，发出"救命"的呼喊。阿Q并不属于阿Q自己的，他所维护的正是赵太爷所要维护的，他所排斥的正是赵太爷所排斥的。因此，阿Q已经丧失了作为人的本质，而成为"一个处在各种各样错综复杂情况下的没有自由意志的物体"。他象压在大石下的小草，扭曲变形了。阿Q的维护自我的本能变为盲目的自尊和自大狂，阿Q的反抗意识变为欺凌弱小和自贱自侮。阿Q的人性被未庄社会彻底异化了。这也是世界荒谬性的一种表现。最后，在阿Q与赵太爷的关系上，我们还可以看到现象与本质的分裂。阿Q和赵太爷隶属于两个互相敌对的阶级，它们似乎是绝然对立的。这种对立当然是阶级本质的对立。可是从哲学的高度看，我们又可以发现他们之间有趣的同一：赵太爷对上是阿Q，阿Q对下是赵太爷；赵太爷失败了是阿Q，阿Q胜利了是赵太爷；幻梦中的革命成功后的阿Q

俨然是赵太爷，而处在革命高潮中的赵太爷也类似阿Q。因此可以说，赵太爷只是成功了的、处于统治地位的阿Q，而阿Q则是失败了的、降为被统治地位的赵太爷。这种现象在小说中已有充分的揭示，电影《阿Q正传》的改编突出了这一点。阿Q与赵太爷的这种有趣的同一性乃是阶级社会的更深刻的本质。阿Q与赵太爷的对立是阶级本质的表现，可是在更深的层次来看，这种阶级对立又成了表现更深刻的本质的现象了。在阶级社会里，归根到底本质与现象是分裂的，这是社会病态的反映，而人们的认识能力囿于阶级的功利，对于事物的认识常常未能深入到更高的哲学本质中。在世人那里，正常与反常、真理与谬误、常态与病态常常被颠倒了。阿Q迫于生活而行窃，被认为可耻而受处罚，而赵太爷们巧取豪夺，实为更大的盗贼，却被视为神圣而受人崇敬；阿Q为了子嗣而向寡妇求爱被认为是触犯礼教，可是赵太爷们三妻四妾却被视为天经地义。这种种奇怪的现象也是世界荒谬性的又一表现。

综上所述，阿Q的性格内涵反映了精神与物质、感性与理性、生存与环境、人性与社会以及现象与本质的分裂这一世界荒谬性的特征。这就是阿Q性格蕴含的深刻的哲理内容。鲁迅在准确勾画出中华民族国民劣根性丑恶面目的同时，深刻揭示出它的必然性，揭开了阿Q这一荒谬性格背后的病态社会的帷幕。这是《阿Q正传》思想深刻性的最高表现。作者一方面把那些感受不到自己作为“人”而存在的滑稽性生动地表现出来，另一方面又把畸形社会作为反人性的存在物的本质特征揭露出来，以此使昏睡的国民惊醒起来，认识自我，从而奋起改造社会环境，为争取人类的真正解放而斗争。

在人类前史时代，世界荒谬性是普遍存在于各国社会生活中的显著特征，因此阿Q性格的这一哲理内容就能引起各国读者的共鸣。他们在阅读、欣赏《阿Q正传》时，阿Q性格的这种哲理内容成为审美注意的中心，而阿Q性格中的阶级、时代和民族内涵在审美知觉中被暂时抑制了，阿Q性格被改造为世界荒谬性的象征，激发各国的读者对自己经验世界中关于世界荒谬性的各种表现形态的联想。这就是阿Q性格在文艺欣赏中所获得的第三种功能质。

以上我们分析了阿Q性格的三种功能质，它们使阿Q性格获得超越阶级、时代和民族的界限的普泛性。同时阿Q性格又是特定的阶级、时代和民族的性格，而不是什么超阶级、超时代、超民族的全人类的典型。这似乎是矛盾的现象，却是历史辩证运动的必然。这是因为阿Q典型不是静止的、固定的封闭系统，人们在文艺欣赏中赋予它以超出自身属性的功能和意义。从阿Q性格的自然质这一层次来说，它是特定阶级、时代和民族的现象，但从阿Q性格的功能质这一层次来说，它又具有超阶级、超时代、超民族的特征。优秀的艺术典型由于内涵的丰富性和深刻性，具有巨大的概括力，因此都具有这种两重性。艺术典型的功能质是经过审美实践的能动作用而产生的新质，它与典型的自然质有联系又有区别。它的产生有审美心理学的根据，其原理就是：审美对象的显著特征经过审美主体知觉选择性的作用，在大脑皮层形成“优势兴奋中心”，而审美对象的其它内涵在审美知觉中被暂时抑制了。经由联想——想象的心理机制的作用，审美对象的显著特征便成为各种不同的象征物，从而审美对象具有超出它自身的本质。这是审美再创造的结果，是文艺欣赏这一社会性的特殊精神生产的实践产物。如果能从审

关心理学的角度把道理讲清楚，就不会对阿Q性格的种种复杂现象感到难以理解了。

（四）

分析了阿Q性格的自然质和功能质，是否已经全面认识了阿Q性格的本质了呢？还没有，阿Q性格的复杂性并不仅此而已。人是一切社会关系的总和，真正的艺术典型也是存在于一切社会关系之中，是社会的一个缩影，它本身就是一个世界，而决不是某种单一的社会生活内容（比如阶级关系、阶级斗争等）的图解。因此，要全面描述阿Q性格的复杂本质，还必须把阿Q性格放到社会这一系统中，进行多侧面的综合考察，弄清它在各种社会精神文化系统中不同的系统质。也就是说，人们可以站在各种不同的角度来看阿Q，对阿Q性格进行哲学的、政治的、社会学的、伦理学的、历史的、心理的等各种分析，以揭示它的各种类型的社会性质。

那末，阿Q性格的系统质是什么呢？我们举出如下几种作为这方面探讨的开端。

首先，从社会学的角度看，阿Q是乡村流浪雇农的写照。他无田无地，没有丝毫的固定资产，完全是个无产者。他没有家庭，主要寄居在土谷祠，可以说是居无定处、颠连困苦，过着流浪的生活。他也没有固定的职业，但主要时间生活在乡村，从事的临时工作主要是农活。因此，他是乡村的流浪雇农，既有别于城市的流浪汉和工业无产者，又有别于一般的农民，他是游离于工人阶级和农民阶级之外的特殊阶层。这是产生阿Q性格的社会学基础。

其次，从政治的角度看，阿Q性格是专制主义的产物。封建统治阶级为了维护其反动统治，利用孔孟儒学，形成了一套巧妙的统治术，即鲁迅在《春末闲谈》中所揭示的："要服从作威就须不活，要贡玉食就须不死，要被治就须不活，要供养治人者又须不死。"阿Q正是中了封建统治阶级奴化教育的"毒针"，才如此的愚昧、麻木、可笑成为不死不活的奴役工具。这是封建专制主义的治绩。所以说，封建专制主义是阿Q性格产生的政治基础。

第三，从心理学的角度看，阿Q性格是轻度精神病患者的肖像。心理学认为，类分裂人格的患者往往忽略客观环境，常借内闺性的幻想以发泄其敌对感或攻击欲。由于患者不敢正视现实，不采取直接而有效的措施解决问题，惟有借幻想中之虚无能力与胜利感作为补偿及自我安慰。可见，阿Q的精神胜利法从心理学的角度看，正是类分裂人格的表现，阿Q的行为是一种病态的反应，即否认机转和幻想机转。阿Q的精神状态是潜意识的防卫机转。康克林的《变态心理学》说："许多患心理病的人在过想象生活时发生一种自己觉得伟大的迷妄症，这就叫补偿作用。"阿Q的夸大狂就是这种迷妄症。总之，阿Q的许多思想行为方式，阿Q的各种性格特征，都可以在变态心理学里找到解释。心理变态是阿Q性格产生的心理学基础。

第四，从思想史的角度看，阿Q性格是庄子哲学的寄植者，庄子哲学的"有待——>无己——>无待"的体系的一个显著特征就是消极遁世，追求超感性的虚幻的绝对精神自由。所谓"无己"，就是不执着有自己、有外界，如同佛家的破"我执"、"法执"，即在幻想中消除物我对立，在自己的头脑里齐物我、齐彼此、齐是非、齐利害、齐生死，一切都

消融在自我的幻觉世界之中。就象驼鸟一样把头埋起来，把眼睛闭起来，在幻想的世界中实现绝对的自由，追求精神上的胜利和满足。阿Q的精神胜利法正好表现出庄子哲学的认识论和方法论的特征。庄子哲学叫人对于世事，一切无心，随遇而安，逆来顺受；要人一方面安于无可奈何的命运，一方面内心又要做到飘飘然。这些处世哲学都在阿Q身上得到实践。阿Q最后用精神胜利法战胜了死亡的恐惧，可以说达到了庄子所谓的"真人"的境界。总之，阿Q的世界观人生观有其源远流长的哲学思想基础，完全可以追溯到古代哲学思想中去，其中要首推庄子哲学了。

第五，从近代史的角度看，阿Q性格是辛亥革命的一面镜了。且不说《阿Q正传》的故事背景是在辛亥革命前后，就是阿Q性格本身也与辛亥革命有着内在的联系。一方面，阿Q性格反映了辛亥革命前封建专制制度行将就木时的社会精神特征，从一个侧面反映了辛亥革命的历史必然性；另一方面，阿Q性格的发展也反映了辛亥革命的局限性和失败教训。因此，《阿Q正传》虽然不是正面地直接地描写辛亥革命的历史，但却可以为研究辛亥革命史提供活生生的感性材料。

第六，从哲学的角度看，阿Q性格是异化的典型。《阿Q正传》是一幅惊心动魄的异化图，包含着丰富的异化内容。阿Q性格是人性异化的典型，它为异化理论提供了生动的例证。我们可以用马克思关于异化的理论来分析阿Q性格的哲学根源。

总之，阿Q性格的系统质是十分丰富复杂的，上面所举仅是其中的几种。对于阿Q性格的系统质，必须运用不同系统的专门理论、知识和方法进行分析，我们只是作为举例简

单提及，不作详细说明。这是各种学科领域的专门研究者的研究课题，并非文学研究者个人所能胜任的。从这里也可以看出，要全面认识一个伟大的艺术典型，不仅可以从各种不同的角度去观察，不能互相代替、互相排斥，而且必须有各种学科的配合，必须有大规模的综合。

以上我们从三个方面来揭示阿Q性格的本质意义。自然质是对阿Q性格自身固有的基本性质的规定；功能质是阿Q性格在不同时空条件下的典型意义的历史规定；系统质是对阿Q性格在社会大系统中所产生的各种社会性的综合规定。它们共同组成对阿Q性格的系统认识。对于阿Q这样复杂的典型性格。很难用线性因果关系的逻辑方法来处理，很难用一个简单的判断说清楚，而必须运用系统的方法，对它作出大规模的综合。过去的一些争论意见不能说没有一定的道理，都可以在阿Q性格的认识系统中找到一个合适的位置，但它们都只是一面之理。如果各执一端，针锋相对，是不能全面认识阿Q典型的本质的。只有把它们综合为一个认识系统，才能作出比较符合实际的判断。

（原载《鲁迅研究》1985年第1期）

·肖君和·

用现代科学和方法揭开美的奥秘

"美在心物联系"。确切些说，美在"人和自然之间的现实的联系"，这是马克思、恩格斯给我们铸制出来的足以打开美的大门的钥匙。①然而，有了打开大门的钥匙，并不等于大门的打开。更何况，美的本质是个难度颇大的问题。因此，要打开美的大门，揭示美的本质，还需要不畏艰苦的努力。

一

艺术和美同属一个系统。艺术是审美价值的凝结，艺术美是美的典型形态、高级形态。马克思指出："人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙，低等动物身上表露的高等动物的征兆，反而只有在高等动物本身已被认识之后才能理解。"②如是这般，艺术大门的打开将会有助于美的大门的打开。

① 参见拙作《试论马克思主义美学的逻辑起点》(载《当代文艺思潮》1984年第4期)。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷，第108页。

马克思破天荒地认为，艺术是人的一种生产劳动，而“劳动首先是人和自然之间的过程，是人以自身的活动来引起、调整和控制人和自然之间的物质变换的过程。”①因此，艺术也是人和自然之间的物质变换的过程。构成艺术的根本特征的东西，必在人和自然这两个矛盾方面上。现在，我们就对这两个矛盾方面进行仔细的分析。

先分析“人”。构成艺术根本特征的矛盾方面是整个人吗？是人的全部生理心理功能吗？不是。足以成为艺术根本特征的矛盾方面的，是人的情意结构里产生出来的情意，即意识、意志和情感。由于人的情感受到意识的制约，不是动物式的生理快感或生理痛感，所以，可以把人的情意简称为“意”。“意”是含义极其宽泛的概念，意识、意思、意念、意绪、意志、意向、情意等等，都与“意”相关联。人的一切行为都与“意”（包括意识、潜意识）有关。正是在这个意义上，马克思指出：“有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来。”接着，马克思又指出：“正是仅仅由于这个缘故，人是类的存在物。”紧接着，马克思还指出：“只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”②显然，意、意识（包括潜意识）最能体现人的特点。参加到艺术生产过程中去的，就是人的“意”。人用以衡量对象的“内在固有的尺度”也是“意”。因此，“意”作为构成艺术根本特征的一个矛盾方面是当之无愧的。

再分析“自然”。艺术要给人以美感，而“美的生命在于显现（形式）”（黑格尔语）。因此，艺术与形象紧紧相联，是形象性的东西。也就是说，艺术离不开形象，离不开

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第201—202页。

② 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》第50页，刘丕坤译本。

"象"。艺术生产与一般生产一样，是人和自然的互换（变换）物质。人以他的"意"（意识、意念、情意等等）与自然进行交换；自然则以它的"象"（形象以及与形象直接关联着的本质）与人进行交换，结果是什么？人的"意"和自然的"象"的结合——意象的产生。这就是艺术的细胞，这也就是艺术的根本特征。而艺术就是人们旨在把人的"意"和自然的"象"结合起来的一种生产劳动。

艺术的根本特征不是形象，也不是情意（情感），而是两者的结合体——意象。这从艺术生产的心理生理过程中也可以看得出来。苏联著名的脑神经科学家A.P.鲁利亚通过研究发现，人脑有三个机能联合区。第一机能联合区指网状结构以及与生理快感、痛感的产生有密切关系的下丘脑、边缘系统快活中枢、痛苦中枢。第二机能联合区由大脑皮层感觉区的不同层次构成。这不同层次分为第一、二、三级皮层区，而行使接受信息、加工信息、贮存信息的机能。第三机能联合区由大脑皮层运动区的不同层次构成，这不同层次也分为一、二、三级运动皮层区。第三、二级运动皮层区根据第一级运动皮层区贮存的信息，形成运动的计划、蓝图、纲领，然后再由第一级运动皮层区将形成的运动冲动发往外围。① 人脑是一个"加工厂"，三个机能联合区就是"车间"。艺术形象就是这三个"车间"共同努力创制出来的产品。第二机能联合区这个"车间"接受外来信息，并加工贮存，这就是对外界事物形象在头脑中的痕迹——"表象"或"心象"，进行受纳、加工、贮存的工作。光是对事物形象

① 参见杨普森主编《生理心理学》(科学出版社1981年版)，第262—266页，杨清，《心理学概论》(吉林人民出版社1981年版)，第56页等处。

（表象）进行加工、贮存，还不能成为艺术作品。要成为艺术作品的话，还必须经过第一、三机能联合区的工作才能成功。第一机能联合区的机能与情绪、情感的形成相关。第三机能联合区形成计划、蓝图、纲领，则与意志、意向相关联。因此，正如现代神经生理学研究所证实的，第一机能联合区与第三机能联合区通过网状结构的网络、联系而形成情意结构。第二机能联合区里的经过加工的表象、心象（"象"），来到情意结构里，打上情意的痕记，成为表象、心象加情意的东西，才是艺术作品。这"象"加"意"的东西就是"意象"。

列宁在《谈谈辩证法问题》中指出："马克思在《资本论》中首先分析资产阶级社会（商品社会）里最简单、最普通、最基本、最常见、最平凡、碰到过亿万次的关系——商品交换。在这个最简单的现象中（在资产阶级社会的这个'细胞'中）这一分析揭示出现代社会的一切矛盾（或一切矛盾的胚芽）。往后的叙述为我们揭明了这些矛盾以及这个社会在其各个部分的总和中自始至终的发展（和生长，和运动）"。① 资本主义的"细胞"（经济细胞）是商品交换。资本主义的一切矛盾都与商品交换里面所包含的矛盾有关。艺术也是如此。艺术的细胞和根本特征是意象，即意和象的统一。意象的矛盾是艺术世界一切矛盾的胚芽。艺术形象的主观与客观相统一的性质正是意（主观）象（客观）矛盾的表现。从"象"（形象）出发，对"象"进行集中、概括，形成典型形象。与之相适应，是典型理论的创立。从"意"（情意）出发，对"意"进行渲染、"挥洒"，形成意境。

① 列宁：《哲学笔记》第362页。

与之相适应，是意境理论的创立。在创作主张、方法上，光从“意象”中看到“象”（形象）的人，得出“再现”的主张，导致现实主义创作方法的出现。而光从“意象”中看到“意”（情意）的人，又得出“表现”的主张，导致浪漫主义创作方法的出现。对艺术世界种种矛盾与意象的关系，我们不可能再详细分析下去了，但是，即使略作分析，我们也可以看到，艺术世界的种种矛盾都与意象二相性、二重性有关。而这恰好说明艺术的根本特征是意象。从艺术美这种高级形态、典型形态美的根本特征上面，我们可以看出，一般美（现实美）也是某种与人的“意”、自然的“象”有关的东西。

二

然而，美到底是一种什么样的与人的“意”、自然的“象”有关的东西呢？这有赖于对人和自然之间的联系的进一步分析。首先，我们要知道，要联系就要有一定的“组织”、“结构”，也就是说，要有一定的“形式”。这种“形式”就叫联系形式。而美，也正是这么一种人和自然之间的联系形式。继之，我们应该明确，人和自然之间的联系形式有多种，并非所有的人和自然之间的联系形式都具有美学意义，也不可能出现这样一种情况：整个自然界都能在美学意义上与人有联系，人的全部心理功能都能在美学意义上与自然有联系。能与人在美学意义上建立联系，构成联系形式的，只有自然界中的一个特殊部分（或者说，一种特殊的自然）。能与自然在美学意义上建立联系，构成联系形式的，也只是人的心理功能中的一个特殊部分（或者说，一种

特殊的心理功能）。在我看来，那种特殊的自然界就是环境，而那种特殊的心理功能就是意向。

先看环境。第一，环境是“属人的”自然界，具有把人同广大自然界连接起来的特性。为什么这样说呢？“自然”，作为“客观存在”的代名词，其外延是无限的。不可能整个自然界都与人有联系，都成为人的视野范围内的东西。然而，环境就不同了。它必定与人相互联系着。察其原因，在于作为自然的一个部分的环境，是人们在现实生活中一切外在条件的总和。现实生活中的人物，总是生活在一定的社会环境（包括时代、民族、阶级等）和自然环境（包括地域、气候等）中间。人们感知自然，实际上就是感知周围环境。马克思主义创始人指出：“意识起初只是对周围的可感知的环境的一种意识”。① 这里说得够清楚了，意识的现实对象是“可感知的环境”。列宁告诉人们，认识是“自然界”与“自然界在人的认识中反映形式”之间的中项或中间、中介环节。② 那么，最贴近认识这一中介环节的自然界，不是别的，正是环境。因此，环境贴近人，成为人们视野范围里的东西，具有把人同自然界连接起来的特性，就不是什么奇怪的事情了。马克思说：“感觉为了物而同物发生关系，但这物本身却是对自己本身和对人的一种对象性的、属人的关系”，③ 我们认为，只有处于环境范围内的物才具有这种“对象性的、属人的”性质，与人构成“对象性的、属人的关系”，从而既是物又属人，一身而二任，把人和自然连

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，第35页。

② 列宁《哲学笔记》第167—168页。

③ 马克思《1844年经济学—哲学手稿》第78页。

接、联系起来。说到这里，我们就能明白，一个事物要能具有审美意义，必须是我们视野范围内即我们环境内的东西。要知道，"在我们的视野的范围之外，存在甚至完全是一个悬而未决的问题。"① 视野范围之外、环境之外的东西美还是不美，更是无从知道的事情。

第二，环境具有可感形象，足以满足美的形象性的要求。黑格尔说，"美的生命在于显现（外形）"。美必须是有具体形象的东西。环境，包括自然环境、社会环境都是由许许多多可以感觉得到的东西组成的。大至星空海洋，小至草芥秋毫，无一不具感性形式。因此，环境足以满足美的形象性的要求。

第三，环境包罗万象、广大无边。环境是人的"足迹"、视线所能达到的时间空间的总和，因此具有极强的概括性。只有这种极强的概括性才能与美的极强的概括性相适应。美与人同在，当然也与人的环境同在。环境就象是人的"影子"，总是伴随着人而存在，同时，也时时刻刻与美联系在一起。车尔尼雪夫斯基认为"生活"是包罗万象、广大无边的概念，足以表示一切美好事物的共性。我们认为，"环境"概念的包罗万象、广大无边不亚于"生活"。

总而言之，环境是"属人的自然"，才能把人和广大的自然界联系起来；环境具有可感形象，才足以满足美的生命要求；环境是包罗万象、广大无边的概念，才得以与"美"的概念的极大概括性相适应，实现美在共性方面的要求。

再看意向。"意向"是从人的角度出发，把环境与人联系起来的唯一的心理功能。其原因有二。第一，意向宽泛地

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，第83页。

体现了人类心灵的全部或几乎全部的功能。现代神经生理学研究告诉我们,意向是由人的额叶（运动区）提供的。它与大脑皮层的其它部分以及皮层下结构紧密地联系着。意向的形成与大脑皮层其它部分以及皮层下结构的工作有着这样那样的关系。在大脑皮层其它区域中已经加工过的信息送到额叶，额叶再把这些加工过的信息进行综合，使之成为意向（也就是我们在前面已经讲到过的"运动的计划、蓝图、纲领"等）。[①]意向里面包含着大脑皮层其它区域以及皮层下结构工作的成果，包含了人类心灵的全部或几乎全部的功能。传为马克思写的《新亚美利加百科全书美学条目》说："美的形式如果真要成其为美的，或成为艺术作品，它就必须流露思想，必须具有理想背景，必须成为思想的传达媒介，必须满足人类心灵的全部或几乎全部的功能。"[②]意向宽泛地体现了人类心灵的全部或几乎全部的功能，就能满足"美的形式如果真要成其为美的"各种要求。

第二，意向包含着深刻的"指向性"内容。我国著名心理学家潘菽同志把人的心理活动分为认识和意向两方面，认为意向活动不是狭隘的反映活动，而是对待客观事物的态度或行动倾向的主观部分，是人们在想做什么时的心理活动。人的情绪、情感也包括在意向范畴内。[③]苏联著名心理学家谢·列·鲁宾斯坦则指出，意向由愿望等等组成，而愿望则是

---

① 参见杨普森主编，《生理心理学》第262—266页；中国医科大学主编《人体解剖学》，（人民卫生出版社1978年版），第508页；《心理学教学参考资料》，（人民教育出版社1981年版），第65页等处。

② 《新亚美利百科全书美学条目》，《美学》第二期251--522页。

③ 参见《再论心理活动范畴的二分法问题》，载《心理学报》1983年第2期。

"由意识到的目的的思想内容所规定"。①潘赦、鲁宾斯坦的话告诉我们，意向总是与"行动倾向"、"想做什么"、"愿望"、"意识到的目的"等等相联。也就是说，意向这种"意之所向"、"意志倾向"总是与"指向性"相联，包含着强烈的"指向性"色彩。这种指向性于美的形成也是有重要意义的。要知道，有了这种"指向性"，人们才能从心灵深处要求与自然建立联系，实现把人和自然联系起来的要求。显然，意向是人和自然之间的联系形式得以建立的主体方面的原因或动力源泉。不仅如此，"美"，总是离不开"审"的；而要"审"，主体的心灵功能上就必须具有"指向性"。有了这种"指向性"，人们才能主动地向外追求对象、衡量对象、评价对象，才能进行审美活动。

通过上面的探讨，我们可以断言，只有环境与意向之间的联系形式，才是具有美学意义的人和自然的联系形式。不过，这里所讲的"联系"不是死的静止的联系，不是一般的"关系"、"有关"，而是动态的联系（美的变化性与此有关），而是相互作用。正是人的环境和人的意向的相互作用，导致美的形成。举世闻名的皮亚杰说："认识起因于主客体之间的相互作用，这种作用发生在主体和客体之间的中途，因而同时既包含着主体又包含着客体"。②皮亚杰的话对美的形成也适用。美起因于人的环境和人的意向之间的相互作用，这种作用发生在环境和意向之间的中途，因而同时既包含着环境因素又包含着意向因素。美，实实在在地是人的环境和人的意向之间的"天然的中介"、联系形式。

---

① 谢·列·鲁宾斯坦：《存在和意识》，三联书店1980年版，第329—330页。

② 皮亚杰：《发生认识论原理》，商务印书馆1981年版，第11页。

然而，因为环境与意向是交互作用的，所以，美的实现取两种途径。其一是环境作用于人，通过刺激，在人的下丘脑、边缘系统等处的快活中枢、痛苦中枢上引起形式快感或形式痛感。然后，人以意向为尺度“自然地”、“天然地”、“合乎人性地”对之进行评价（因为意向有指向性，所以，它自然、天然地会对自然事物所引起的快感、痛感进行评价），这也就是恩格斯所说的“精神沉入物质”。[1]通过“精神沉入物质”，人以意向为尺度对物质对象，对物质对象所引起的形式快感或痛感进行衡量、评价，在形式快感或痛感的上面打下意向（意绪、情感、理想等）的痕记，就使形式快感或痛感转化为优美感或崇高感。其二是人反作用于环境，通过对自然的“人化”，人的意向在外界实现了“物化”、“对象化”的目标，因而，人在“人化的自然”即各种劳动产品上观照到了自身，产生喜悦感。这种喜悦感也属于美感范畴。环境作用于人，人以“精神沉入物质”为手段来对之进行评价；人反作用于自然，人以“人的本质力量对象化”、对自然的“人化”为手段来改造自然。两种途径，殊途同归。就审美主体的感受而言，产生了美感，而就整个人和自然、意向和环境联系形式的实现而言，形成了美。

根据环境、意向的特性以及它们之间的关系，我们认为，环境就是那足以把人和自然联系起来的自然界，即“属人的自然界”。意向则是那种足以把人和自然联系起来的特殊的心理机能。由于人是以带有强烈思想意识色彩的意向来与自然、环境建立联系，所以，这种联系必然“与一定的思想观念相联系”，必然“合乎人性”，从而使人感到愉

---

① 参见《马克思恩格斯论艺术》第1卷，第389页。

怡，具有美学意义。因此，我们认为，环境与意向的融合就是美的本质。例如，牡丹花是美的，其所以美就是因为它的形象（鲜丽的颜色，堂皇的仪态等），体现出环境（牡丹花是自然环境的组成部分）和人的意向（人们热爱生活，喜爱一切具有青春气息的事物的意向）的融合。又如，科学家们称开普勒行星运动三定律的数学公式$T^2=D^3$（行星公转周期的二次方与它同太阳距离的三次方相等）是"美"，是奇妙的"2"和"3"。这是因为$T^2=D^3$这一公式作为一种可见的客观实在，是我们环境的一部分。这个部分与科学家们的意向（寻求简单、优美的公式的目标、愿望）一致、融合，科学家们就认为该公式是美的。

显然，美的这种共性或本质，就是跟人有关系、联系的那部分自然（环境）与人的一种特殊的本质力量（意向）的联系或融合。我们对美的本质的表达包含着美的相对性和绝对性的两层意思。从美的相对性来说，"美是个人环境和个人意向的融合"。因此，美的标准是不确定的。从美的绝对性来说，"美是人类环境与人类意向的融合"。由于审美生理心理结构里积淀的人类历史文明与人类意向一致（甚至可以说是同义语），所以，美的绝对性又可以表达为"美是环境与人类历史文明的融合"。因此，美的标准又是确定的。美之裁判是广大人民群众，美的标准是人类意向或人类历史文明。显然，美是绝对性与相对性的统一，美的标准也是确定与不确定的统一。矛盾，然而是事实。

三

美既然是一种以环境和意向的融合为本质的人和自然之

间的联系形式，那它就有一定的物质基础。这种物质基础是信息与审美生理心理结构的相互作用，或者，借用皮亚杰的术语来说，是信息与审美生理心理结构的建构。信息作用是从自然、环境出发的与人的意向的联系态势，审美生理心理结构的作用则表现为人的意向在审美意义上，对信息作用的反应。应该指出，这种信息与审美生理心理结构的相互作用，发生在两者之间的中途，因而，美这种建构的物质基础既包含着信息因素，又包含着审美生理心理结构的因素，既包含着环境因素又包含着意向因素。

"人类机体借助感觉器官获得有关内外环境状态各种信息的感觉。"①这也就是说，自然、环境中的一切事物、属性都可以表现为一定的作用于人的信息。无论是大海荒漠、日月星辰，还是高楼大厦、车来人往，一切以其鲜明形象呈现在人们面前的自然、社会事物，都可以还原为能够提供新内容的信息，可以还原为一定的作用于人的光性信息（波长在380到770毫微米之间的电磁辐射）、声音信息（振动频率为16—20000赫兹的声波）。人与自然相联系，人与社会（其他人）相联系，说到底，就是与这些信息相联系，接受这些信息，加工改造并储存它们。社会作为总体的人，它与自然的联系，也是通过接受、加工、贮存来自然的信息而实现的。总之，人与自然、环境与意向的联系归结为人与信息的联系。人们审美器官主要是视觉和听觉器官，而它们对外界刺激的接受都有一定的阈限，因此，人在审美意义上与自然的联系又可归结为人通过耳朵与振动频率为16—20000赫兹的声波（信息）的联系，以及人通过眼睛与波长在380

① 彼得罗夫斯基主编，《普通心理学》，第250页，人民教育出版社1981年版。

到770毫微米之间的电磁波（信息）的联系。

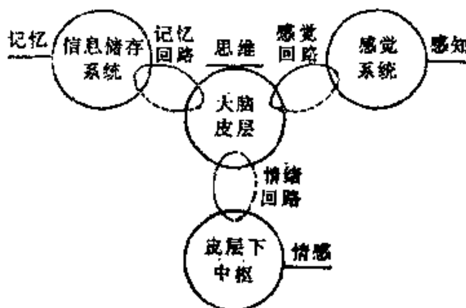
审美生理心理结构是产生意向的物质结构，也是代表整个人在美学意义上与自然相互作用，建立联系的物质结构。这是一个实实在在的可以经得起解剖学检验的物质结构。这个结构可以分为两个部分，即审美心理结构和审美生理结构这两部分。后者又是前者的生理基础。

审美心理结构的主要组成部分，实际上就是审美感受中的基本心理因素。这种基本心理因素有四：感知、记忆、思维、情感。需要讲明的是：第一，我们还没有发现把记忆看作审美感受基本心理因素之一的论者，其实，记忆是审美感受的基本因素，忽视它是不妥的。俄国伟大的科学家谢切诺夫说：一切智慧的根源都在于记忆，记忆是“整个心理生活的基本条件”。① 审美活动是一种重要的“心理生活”，当然离不开记忆。此其一。记忆是思维和想象的基础，离开记忆，什么思维和想象都不可能进行。既然认为思维和想象是重要的审美心理因素（这是为美学界所公认的观点），就应该同时承认记忆也是审美过程中的基本心理因素。此其二。审美现象实际上是“审美对象的刺激”和“过去经验在人脑中的反映”的统一，也就是说，是头脑里的记忆储存与审美对象刺激的某种一拍即合。这样，谈论审美现象而忽视记忆储存、忽视记忆，不能不说是一种很大的疏忽。此其三。因为这三点，我们认为记忆是审美感受中不可缺少的基本心理因素之一。第二，我们所谓的“思维”，不仅仅是指抽象思维（美学家们所谓的“理解”），还指形象思维（想象是其主要的思维形式），是抽象思维、形象思维的统称。第三，

① 转引自《图解心理学》第203页，江西人民出版社1982年版。

感知、情感是审美基本心理因素，这是许多美学论著大加论述过的问题，此处不赘。

审美心理结构的四大部分分别在审美生理结构中找到了自己的生理基础。感知的生理基础是感觉系统，记忆的生理基础是信息储存系统，思维的生理基础是大脑皮层，情感的生理基础是皮层下中枢（特别是皮下中枢的“快活中枢”、“痛苦中枢”）。现代神经生理学的研究告诉我们：第一，感觉系统、信息储存系统、皮层下中枢（包括广泛分布的快活中枢、痛苦中枢），分别通过感觉“回路”、记忆回路、情绪回路，与大脑皮质连接起来，而大脑左、右两半球又通过具有两亿条神经纤维的胼胝体连接起来，因此，感觉系统、信息储存系统、皮层下中枢和大脑皮层是一个实实在在的有机整体。第二，感觉系统、信息储存系统、皮层下中枢都与大脑皮层相连，大脑皮层各部分又都与第三机能联合区（额叶）相连，因此，大脑皮层中的额叶，是审美生理结构这个有机整体的核心部分。正是这个核心部分将各个方面来的信息加以汇总，形成意向，也正是这个核心部分通过它的特定部位（第二机能联合区第一级运动皮层区）将意向导出的运动冲动发往外围，从而作用于自然、环境，完成对信息



作用的回答。

审美生理结构是审美心理结构的生理基础，审美心理结构是在这个基础上建立起来的大厦，两者结合起来（如上图示），就是审美生理心理结构，有了这一复杂精巧的审美生理心理结构，人就可以在美学意义上与自然、环境建立联系，造成动态的建构、静态的结构。其具体过程如下：

通过感觉系统，光性刺激物（信息）、声音刺激物（信息）在皮层下中枢（主要是下丘脑、边缘系统等处）的快活中枢或痛苦中枢上，引起形式快感或形式痛感。这些形式快感、形式痛感不是美感（优美感、崇高感），但可以成为美感的生理基础。

与此同时，上述光性、声音刺激物所产生的神经冲动，经过特异性、非特异性传导系统的传导，激活大脑皮层。进而，从信息储存系统（左右两侧海马以及大脑各部位的神经元）里，提取有关的记忆储存，掺和新的信息，先在大脑皮层第二机能联合区，后在大脑皮层第三机能联合区（额叶），进行紧张的信息加工活动，形成认识和愿望系统（也就是意向），并对事件进行评价，作出判断。如果这个判断是肯定性的，那么，这个判断就会给发生在皮层下中枢的形式快感或形式痛感打上思想观念、意向的痕记，使之转化为优美感或崇高感。打上思想观念、意向的痕记，是“转化”的关键。要知道，美感总是“与许多复杂的观念联系着”①。当然，皮层下中枢的形式快感或形式痛感也可以从皮层下中枢反馈到大脑皮层，并与大脑皮层中正在进行的信息加工活动相结合，产生复杂的情感。既可以从皮层下中枢到大脑皮层

① 普列汉诺夫，《没有地址的信·艺术与社会生活》，第11页。

（主要是额叶），也可以从大脑皮层（主要是额叶）到皮层下中枢，这就是大脑皮层和皮层下中枢的协同活动（其结果是同时出现有内部状态，具有情感体验的性质）。这种大脑皮层和皮层下中枢的协同活动（及结果），是审美过程不同于其他过程（如认识过程）的关键所在，也是美这种人和自然的联系形式，不同于人和自然的其他联系形式（如认识、实践）的关键所在。

需要强调一下的是，第一，上述过程，如果从审美主体的角度来看，那就是美感（即审美对象在人头脑中的能动的反映）的形成过程；如果从客观的第三者的角度来看，那就是美（人和自然的联系，环境和意向的融合）的形成过程。第二，上述过程，就是美的建构过程，这个建构过程尽管发生在一刹那的时间内，然而，迟早会被今后的精密科学测定、计算出来。呵，美学的出路不在于理论思辨，而在于精密科学！

四

人类社会实践在美这种联系形式（组织、结构）的实现过程中起着巨大的作用。

第一，在人与自然的这两个对立面中，人是主动的，自然是被动的。自然不可能跑到人身边来与人建立联系。只有通过人的自由自觉活动，即通过人的能动的实践活动，自然才能广泛地与人联系在一起。第二，美这种联系形式的主体部分是意向与环境的融合，审美生理心理结构与信息的相互作用。在这个主体部分中，意向和审美生理心理结构都是人类社会实践的产物。因为意向归根结底是客观存在在人们头

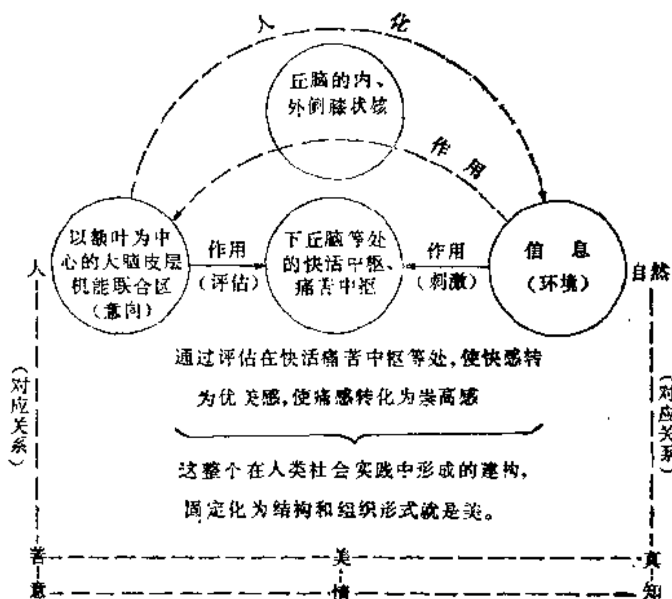
脑中的反映，这种反映只有通过社会实践活动才能进行，而审美生理心理结构与人的其他感官、脏器一样，更是在世世代代的人类社会实践活动中形成和完善的。第三，美这种联系形式的形成，与人以意向为尺度对自然、环境、客观及其表象进行评价和人化有密切关系，而评价和人化活动（前者属审美鉴赏活动的范畴，后者则是人类改造客观世界的物质行动）就其实质来讲，又都是人类社会实践的一个重要部分。凡此种种，都说明人类社会实践在美的实现过程中起着巨大的作用。换言之，美这种特殊的联系形式是在人类社会实践中形成的。

至此，综合前面几个部分的论述，我们可以给美下一个定义："**美是在人类社会实践中形成的，以意向和环境的融合为本质，以审美生理心理结构和信息的相互作用为物质基础的人和自然之间的联系形式**"。这个定义除解决了美是什么的问题之外，还解决了美在哪里、美的本质是什么的问题。

写到这里，人们会看到美的本质与艺术的根本特征有着明显的一致：一个是意向与环境的融合（或统一），一个是意与象的结合（或统一）。这并不奇怪。因为两者本来就共属于一个系统。不然，我们为什么要放在一起来探讨？为什么要将对于艺术根本特征的剖析，看作打开美的大门，解决美的本质问题的钥匙？美的本质是环境和意向的融合，艺术是人用形象思维，促成这种"融合"，并将融合"物"凝结为意象的生产劳动，其根本特征就是意和象的有机结合。环境与意向的融合是自然、天然形成的；意与象的结合则是人为的、人工的，就是说，它是人用劳动制造出来的。这就是两者的根本区别。

美这种特殊的人和自然之间的联系形式（或结构）的形

成（或建构）过程，可以按照一般的自然科学图解方式来表示。见下图①：



歌德说过："美其实是一种本原现象 Urprä nomen)，它本身固然从来不出现，但它反映在创造精神的无数不同的表现中，都是可以目睹的，它和自然一样丰富多彩。"② 歌德的

① 现代神经生理学研究已经探明：丘脑的内、外侧膝状核分别感受从耳、眼来的听觉、视觉神经冲动，并且送出冲动到大脑皮层的听觉感觉区、视觉感觉区，因此是对人的审美生理心理结构的作用的通道之一，就是脑的内、外侧膝状核。参见克雷奇等：《心理学纲要》上册，第111页，文化教育出版社1980年版。

② 《西方美学家论美和美感》第169页。

话给我们以启示：美这种特殊的人和自然之间的联系形式，尽管它本身象“感觉”、“实践”之类一样“从来不出现”，却体现在审美现象的“无数不同的表现中”，和人的环境、人的意向一样丰富多彩。任何事物，只要它是人的环境的组成部分，又闪耀着人的意向的光辉，就会是美的。所谓“按照美的规律来塑造”，还不就是真实地把握、利用或描述人们所在的现实环境，并且倾注进意向（包括理想、愿望和情感）的光热？如果谁来抱怨我们：嗐，又回到平凡又平凡的“现实主义”、“浪漫主义”词句、提法了！我们只好回答：这又有什么办法呢？美以及它的本质，本来就象真理一样是平凡又平凡的。

（原载《当代文艺思潮》1985年第3期）

现代美学与自然科学

一

当春天到来的时候，你望见在灰蒙蒙的天空中，高树的繁枝在大风里摇曳；在夜幕降临的时分，你看到静悄悄的山谷里，百合花在晚霞中一朵朵轻轻闭合起来……在这些神奇的时分，你的心灵也不由自主地随之发生骚动、或者归于平静，有如这广袤而又深邃的大自然。

在这样一些时分，你不再感觉到自己的存在，而仅仅只是感到这无边的骚动、或者永恒的宁静。我也不再感觉到你心潮的起伏，而仅仅只是感觉到一种紧张的生命力按照宇宙的旋律，不自觉地调整着运动的节奏……我感到不仅你的心灵，而且你的整个生命，都和大自然结为一体了。

这是怎么回事？这是野性的召唤吗？是谁在响应这野性的召唤？是你的理性吗？是你的意识吗？你都不承认，因为你确实没有意识到这一心理过程的发生。当你事后反省的时候，你认为这是我们人类所创造的文明的光辉，照亮了这原

始、黑暗的大自然。通过自由而有意识的改造世界的实践，你已经习惯于把自己体验为和自然界相对立的主体，自然界只有作为你的自由的象征，只有作为你的主体地位的确证，才能够让你在其中直观自身。你把你和大自然的统一，看作是你在对象世界中直观自身的活动。

这当然是正确的答复。但这仅仅是在社会科学、人文科学的层次上所能作出的最好的答复。社会科学、人文科学要求把人和动物区别开来作为对象加以研究；把社会、历史和自然、进化区别开来作为对象加以研究。从区别的观点来看，人和自然的关系是主客体关系。我们在其中需要强调的是人的主体性。但是如果我们换一个角度，从自然科学的观点来看，我们就会感到有可能和有必要更深一层地来探索这个问题。现代自然科学把人和自然的关系理解为一种现实性和可能性的关系。可能性是无限的“一”，现实性是有限的“多”。生命力在追求变化、差异和多样性的不息的运动中利用了“一”所提供的无限可能性，把各种各样的可能性转化为形形式式的现实，就呈现出生命现象的万化千变的形式。所谓人类的自由，所谓“规律性和目的性的统一”，不过是生命力按照自己存在和发展的需要（或者说方向性）对于可能性的更为自觉和更为有效的利用而已，在这里，主客体的界限就不是那么清楚了。

因为从自然科学的角度来看，所谓“实践”、所谓“人化”、所谓“主体地位的确立、”归根结底都是自然通过人而进行的自然自身的活动。人的自我意识和人对自然的认识，都是自然通过人而对自己的意识和对自己的认识。在这个意义上人不仅是历史的反思，也是自然的反思。人正是作为自然和历史（历史是自然史的一部分）的反思而审美的。

审美活动包含在人的生命活动的统一内容之中，是从美学的观点来看的这种内容，它并不是特殊的内容，更不是独立的内容。通过包括“实践”、“人化”、“主体性”和“审美本性”等等的人的生命活动所表现出来的人的类的特性，以及作为人的类的特性而对象化的世界，包括历史、社会及其变化逻辑，从归根结底的意义上说，都是在相对于其他生物界来说是不同级水平上表现出来的自然自身的活动。在这个意义上，作为人的本质的自由，也无非是生命力的升华而已，它的能量也就是自然力的能量。这种自然力按照生物体自我意识到的利益（价值），作用于其他自然力而使其改变固有的运动方向和物质结构，就是社会科学家们所谓的“改造世界”。人类通过改造世界的实践，一方面把自己体验为与自然相对立的主体，一方面为自己创造了一个只属于自己的对象世界。这个对象世界的丰富性，客观地揭开了人的本质的丰富性，呈现出一个五光十色的、正的或者负的价值结构。它依照对于人的本质的肯定或者否定，而被表象为真、善、美或者假、恶、丑。而真、善、美和假、恶、丑的颠倒，则被哲学家和社会科学家们称之为异化。正如自由导向变化、差异和多样性，异化则导向单一。这种单一是对于可能性的最大限制，所以它既是违反人的本质的，又是违反自然的。从这个角度来看，只有人和自然的相一致，才是提供发生审美事实的机会。在这个意义上又可以说，不是人所创造的文明照亮了原始、黑暗的大自然，而是透过人类文明所呈现出来的“一”的光辉，才提供了审美事实得以发生的现实的条件。

所以春风、晚霞、百合花以及其他形形色色的被体验为美的现象，同我们的心灵都具有同一根源。这一根源有时直

接呈现，有时通过历史社会关系曲折复杂地表现出来，有时则掩盖在社会关系或者语义环境的下面。所谓呈现，所谓表现，就是被体验。通过体验，“一”呈现为“多”。在这里体验本身作为可能性向现实性的推移，也是“一”的光辉。但是我们常常意识不到它的照耀,所以不能够深刻地了解它。

在我们的心灵中所发生的一切，不论是理智的还是情感的，在外间世界都有与之相对应的事物。不是在这种机遇之下与这些事物对应，就是在另一种机遇之下与另一些事物对应。这种对应的根据，常常是先天地就存在的。这种自然存在不待历史创造。历史的创造只能对应于历史的事实。虽然二者有时互相渗透或者转化（这种渗透和转化在心理分析学派所谓的“先天的无意识”，或者“集体的无意识”之中可以看得很清楚），并在最终意义上可以归本于一，但是不能用后者来涵盖前者。现在我们许多同志都习惯于用后者来涵盖前者，以为这就是历史主义，就是实践观点，把美说成唯一是一种历史的产物和社会的现象，把美的本质说成仅仅是一种客观存在的社会属性。这无疑是一个很大的谬误。从最深的层次上来说，“实践”、“人化”等等是自然力运动在“历史”这一水平级上的特殊形态。审美活动是这种形态呈现于美学角度的过程。而反映于其中的历史的和社会的规律，不过是自然本身所提供的可能性通过人而转化为现实性的途径而已。这些途径有时导向人的肯定，有时导向人的否定。前者是自由，而后者则是异化。美是自由的象征，而丑是异化的象征，它们最深的根源恰恰是在人的自然存在的深处。

所以，我们的狭隘而又偏执的心灵，一旦同大自然相结合，立刻就会显得广袤而又深邃。同大自然相结合的途径，

有直接和间接两种。直接的途径就是对自然的直接观照；间接的途径是以社会、历史为中介，通过个体和整体、存在和本质的统一来实现，即通过人和历史的统一、历史和自然的统一，达到人和自然的统一。不论是直接的还是间接的，作为审美过程，这一切都是在此时此地刹那间发生的，而在这刹那之中，包含着无限的永恒。事实上每一次不可重复的审美事实，都具有这样一种丰富的内容：有限中见出无限，刹那中见出永恒。

二

在《1844年经济学——哲学手稿》一书中，马克思说过，“劳动创造了美”；美是“人的本质的对象化”；“五官感觉的形成是以往全部世界历史的成果”；“人的眼睛跟原始的、非人的眼睛有不同的感受，人的耳朵跟原始的耳朵有不同的感受。”如此等等，这些精辟的见解深刻地触及了许多美学问题的根本，为我们的研究工作指出了正确的方向。但是，我们在理解和说明马克思的这些言论时，不应当片面地强调人的本质的社会方面，无视人的本质的自然方面，用人的本质的社会方面来代替、或者掩盖人的本质的自然方面，即人的存在的根源。这样的理解既不正确，也不符合马克思的原意。由于这样一种片面的理解，我们都仅仅只在社会和历史的范围之内来寻找美的根源，而忽视了审美本性的一个更基本的方面，它的自然方面。

马克思从来也没有否认过人的自然本质。他指出：“自然界就它本身不是人的身体而言，是人的无机的身体，人靠自然界来生活。这就是说，自然界是人为了不致死亡而必须

与之形影不离的身体。说人的物质生活和精神生活同自然界不可分离，这就等于说，自然界同自己本身不可分离，因为人是自然界的一部分。”①马克思又指出：“人直接地是自然存在物，作为自然存在物，而且是有生命的自然存在物，人一方面赋有自然力、生命力，是能动的自然存在物；这些力量是作为禀赋和能力、作为情欲在他身上存在的，另一方面，作为自然的、有形体的、感性的、对象性的存在物，人和动植物一样，是受动的（Leidend）、受制约的和受限制的存在物，也就是说，他的情欲的对象是作为不依赖于他的对象而在他之外存在着的；但这些对象是他的需要的对象；这是表现和证实他的本质力量所必要的、重要的对象。说人是有形体的、赋有自然力的、有生命的、现实的、感性的、对象性的存在物，这就等于说，人有现实的、感性的对象作为自己的本质、自己的生命表现的对象；或者等于说，人只有凭借现实的、感性的对象才能表现自己的生命。”②所以，正象太阳作为保证植物生命的植物的对象，植物作为太阳的唤醒生命的力量的表现、作为太阳的对象性的本质力量的表现而是太阳的对象。“因此，人作为对象性的、感性的存在物，是一个受动的存在物；而由于这个存在物感受到自己的苦恼，所以它是有情欲的存在物。情欲是人强烈追求自己的对象的本质力量。”③

人的物质躯体的能量、人的自然生命力、即人的存在本身，是人的本质的基础，也是美的基础。历史并不改变这个基础。马克思指出，历史是人的自然史，“人不仅仅是自然

① 马克思《1844年经济学—哲学手稿》第49页，人民出版社1979年版。

② 同上书，第120—121页。

③ 同上书，第122页。

存在物，他还是属人的自然存在物，也就是说，是为自己本身而存在着的存在物，因而是类的存在物。他必须既在自己的存在中也在自己的知识中确证并表现自己是类的存在物。因此，正象属人的对象不是在自然界中直接呈现出来的那个样子的自然对象一样，人的感觉，就它作为对象直接存在着的那个样子而言，也不是属人的感性、属人的对象性。无论是客观意义的自然界，还是主观意义的自然界，都不是现成地直接呈现在属人的存在物面前的。正象一切自然物必须产生一样，人也有自己的产生过程即历史；但历史是在人的意识中反映出来的，因而作为生产过程乃是一种有意识地扬弃自身的产生过程。历史是人的真正的自然史。”①

马克思的观点很清楚，人的本质不仅仅是他的自然本性，也不仅仅是他的社会性，而是他的社会性和自然本性的统一，即历史和进化、理性和感性的统一。这种统一的中介环节，就是人类改造世界的实践。这种改造也就是创造，人在创造世界的同时也创造了他自身。所以“人就是人的世界”，“人的世界”不仅作为“人的直接的生活资料、人的生命活动的材料、对象和工具”，而且作为人的创造物，成了对象化了的人的族类本质。所以人是一种自我创造的生物。“正是通过对对象世界的改造，人才实际上确证自己是类的存在物。”②

马克思关于“人的本质是一切社会关系的总和”这一著名论断，丝毫也不排斥人的自然本性。他多次指出，社会关系首先是生产关系，而生产“一方面是自然关系，另一方面

① 马克思《1844年经济学－哲学手稿》第122页。

② 同上书，第51页。

是社会关系”①。正是从这一前提出发，马克思提出了人的族类本质是自由这一充满现代精神的思想：“这是因为，首先，劳动本身、生命活动本身、生产生活本身对人说来不过成为满足他的一个需要、即维持肉体生存的需要的手段。而生产生活也就是类的生活，这是创造生命的生活，生命活动的性质包含着一个物种的全部特性、它的类的特性，而自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性。”②

自由和自觉是不可分割的统一体。所谓自觉就是有意识。只有有意识的活动才是自由的活动，“有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来。正是仅仅由于这个缘故，人是类的存在物。换言之，正是由于他是类的存在物，他才是有意识的存在物，也就是说，他本身的生活对他来说才是对象。只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。”③

车尔尼雪夫斯基的“美是生活”的提法，尽管引起了种种误解，在描述的意义上毕竟是正确的。马克思则更深地指出了这个“生活”乃是人的自由自觉的活动。自由自觉的活动“直接把人跟动物的生命活动区别开来”。它创造了人的世界，也创造了人自身。人的自由自觉的活动表现为人的万能性：“人的万能正是表现在他把整个自然界……变成人的无机的身体。”“人较之动物越是万能，那么，人赖以生活的那个无机自然界的范围也就越广阔。从理论方面来说，植物、动物、石头、空气、光等等，部分地作为自然科学的对象，部分地作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，都是

① 马克思恩格斯《德意志意识形态》第23页。

②③ 马克思《1844年经济学—哲学手稿》第50页。

人的精神的无机自然界，是人为了能够宴乐和消化而必须事先准备好的精神食粮；同样地，从实践方面来说，这些东西也是人的生活和人的活动的一部分。”①

人的生活和人的活动不同于动物的生活和动物的活动，就因为它是自由自觉的活动，这种活动，以及与之相联系的“实践”和“人化”等等，是自然通过人而展开的现实，它作为一种能量，是人的自然生命力的升华。这不仅是马克思的看法，也是近代许多著名的科学家的看法。例如莱曼的看法：“只有当对于动物的行为的社会方式所作的比较分析，使我们看到了一般的生物性和表现在人的社会行动中人的特殊性的时候，才可能把人是社会的本质这一说法作充分的评价”（《动物和人的社会生活的形成》序言）。辛普逊的看法：人是动物，是动物的一种“新的类型，在动物中唯一的类型的动物，虽然在这种类型中，生理方面的进化还在继续，但同时也出现了新的形式的进化”（《进化的意义》）。马克思给我们描述和论证了这种“新的形式的进化”，即历史的进化。他认为“全部历史都是为了使人成为感性意识的对象和使‘作为人的人’的需要成为〔自然的、感性的〕需要所做的准备，历史本身是自然史的一个现实的部分。是自然界生成为人这一过程的现实的部分。”②所以他指出：“正象关于人的科学将包括自然科学一样，自然科学往后也将包括人的科学：这将是一门科学。”③马克思以后一百多年的今天，自然科学和人的科学——社会科学已经处在一个趋于整体化的过程之中，充分证实了他的预言。

---

① 马克思《1844年经济学—哲学手稿》第49页。

②③ 同上书，第83页。

由于我们片面地强调了人的本质的社会方面，片面地把美理解成一种单纯的社会现象和历史现象，把美学研究局限在社会科学的范围之内，我们也把当代自然科学所提出的许多层出不穷的新问题，都看作是和美学无关而不闻不问。这显然是应当引起注意的一种偏向。当然，不用说，强调美学研究中的这个被忽略的方面，即自然科学方面，并不等于说可以忽略那个没有被忽略的方面——社会科学和人文科学方面。从哲学（美学毕竟是哲学之树上的一个分枝）方面说，这两个方面是同样重要的。我们都应当给予应有的重视。

三

在这里，我不仅是要求有一个新的研究角度，而主要地还是要求有一个新的研究方法。方法和角度是一致的，但方法的转变是更根本的转变。在这个意义上可以说，科学的历史也是一种方法论的历史。从亚里斯多德的《工具篇》为代表的逻辑推理方法，到以培根的《新工具》和笛卡儿的《方法论》为代表的、在观察实验的基础上分门别类地进行研究的分析方法，再到现代的系统论、信息论、控制论，这一方法论的发展过程，是与同时期内科学技术取得的巨大进展互为因果的。所以，方法论不是规则，而是探索的工具。创造新的方法和采用新的概念工具是科学技术发展的必由之路。当然也是美学发展的必由之路。谨守单一的方法是不可取的。单一的方法论会妨碍我们进步。

贝塔朗菲在创立系统论时指出，系统论思想的提出，最初就是反对在生物学的理论和研究中存在着的“当时流行的机械论方法。”他说：“它的必要性来自这样的事实，即可

孤立的因果系列和分离开来处理的机械模式，证明不足以解决理论的问题，（特别是在生物社会科学中），而且也不足以解决由现代技术提出来的实践问题。”维纳在谈到控制论时说，它“力求寻找新的途径、新的综合的概念和方法，用来研究机体和构成的巨大整体。”这样的方法论已经不仅是方法论，它溶解在理论之中了。这个溶解的过程，同时也是科学进入哲学的过程。

这些理论中所提供的科学方法，如功能模拟法、信息方法、反馈方法、系统方法等，恰恰是从整体上最优地解决生物界、技术与社会的复杂系统、大系统中控制和通信问题等等的有效方法。这些方法的许多特征中的两个主要特征，特别对美学研究具有重大意义。

第一个特征是它的综合性。综合是相对于分析而言的，第一次科学革命的方法论主要是分析。那时科学本身的发展需要把整体分解为部分，把复杂的事物，分解为简单的要素，然后分别加以精确的研究。自从鲍姆加登提出把感性知识和理性知识加以区别的时候起，美学研究中逐渐发展起来的分析方法就是属于那一类。那种方法把美学研究大大推进了一步。这一步的标志，就是各种心理学派和语义学派在美学上的地位的确立。但是，作为可能性向现实性的转移，一切事物都是通过“一”而相互联系的，科学发展要求人们揭示不同物质运动形式内在的共同性与共同规律，这就需要综合的方法。所谓综合就是把对象的各部分、各方面和各种因素联系起来加以考察，从中找出共同性、规律性，并从事物的成分结构、功能、相互联系的方式、以及它的历史发展等方面，进行综合的考察，得出宏观的结论。这个任务是只着眼于分析微观现象的语义美学、心理美学不能解决的。由于

不能解决这个问题，所以本世纪以来在西方广为流传的分析哲学，包括罗素和维特根斯坦的逻辑原子主义、维也纳学派的逻辑实证主义和由此演化出来的逻辑语义学、新实用主义、批判理性主义和日常语言哲学等等，都对有没有美学抱怀疑态度，在他们看来，不能证实美学是体现知识的一种型式。在他们看来，事实也许是，根本就没有美学，而只有文学批评或音乐批评的原则。

一种科学需要一种理论的建树，一种理论的建树需要一种综合，以便从宏观角度来考察微观现象，这本来是辩证唯物主义的要求，现代方法论则为实现这一要求提供了新的工具，如何使用这一工具，是现代美学应当探索的一个重要问题。

与第一个特征相联系，现代方法论的第二个特征是它的整体性。它要求把事物作为一个整体看待。世界上的各种事物、过程，不是孤立的、杂乱无章的偶然堆积，而是一个合乎规律的，由各要素组成的有机整体；这些整体的性质与规律，只存在于组成它的各要素的相互联系和相互作用之中。各组成部分孤立的特征和活动的总和，并不能反映整体的特征和活的形象。整体论方法突破了以前分析方法的局限性，它不要求人们硬把活的有机整体分解成死的许多部分，然后机械地相加，而是如实地把对象作为有机整体来考察，从整体上部分的互相依赖，相互结合，相互制约的关系韵律和功能之中，揭示对象的特征和运动规律。

奇怪的是，人的审美过程，恰恰也就是这样一种方法的自发的运用。美的对象不是它的各个局部相加之和，而是它的整体，无论简单的小东西或宏伟的大东西都是如此，一只小鸟是一个整体，一座教堂是另一个整体。你不知道一片羽

毛或者一个雀巢是什么东西，但如果你把它和小鸟联系起来，它的全部意义就立刻呈现出来了。与之相同，一片五彩玻璃或者一块紫铜只有作为镶嵌在窗子上的圣像的一部分而成为教堂的一部分时才呈现出它的美的意义。在审美的时候，你感受到的是小鸟或教堂，而不是许多片羽毛或者无数的彩色玻璃，这是一种直觉地从整体上把握对象的活动。整体是一，局部是多。我们的心灵把杂多导致统一，从而显出了对象的意义。这种自发的、无意识的心理活动不等于科学的方法论，但它同科学的方法论在结构及进行中的运动结构上表现出一种不可思议的一致性。所以，我认为，美感是一种比思想更深刻的思想。因为美感的程序，就其本身的结构来说，是很科学的，所以它常常能从整体上一下子把握事物的根本。

我们在这里强调综合方法和整体论，并不等于不要分析，分析是认识微观世界的工具，“自上而下”的美学之所以受到非难就因为它不关心微观现象。发掘微观现象是必要的，但不能停留在个别的微观现象上，只有把微观作为通向宏观的道路，我们才有可能“自下而上”，建立起一个比较科学的美学体系。

四

事实上，美感对象的形式结构，恰恰同上述美感过程的程序结构相一致，这看起来很奇怪，但却包含着十分深刻的真理。换言之，美感常常比知识或者思维更直接地引导我们走向真理。在这个问题上，自然科学家们的经验同样值得我们重视。

科学家们常常遵循美感的引导去追求真理，与一种更符合实验的理论相比较，他们常常宁愿选择更"美"的理论，因为他们知道，在美之中包含着一种比局部的"真"更普遍和更根本的东西。海森堡在他的《跨越界限》一书中引用了一句拉丁格言："美是真理的光辉"。他用这句话来说明"美对于发现真理的重要意义在一切时代都得到承认和重视"。在他看来"探索者最初是借助于这种光辉，借助于它的照耀来认识真理的。"

自然科学家们的这种体验是从实践中来的，当然有其充分的根据。"我想到我们这个世纪物理学中的两件事，相对论和量子论的出现，"海森堡写道："这两种情况都经过多年的努力但仍不能理解之后，一大堆杂乱无章的细节由于出现了一种联系而几乎马上变得井然有序了，这个联系基本上是非直觉的，但就它的本质来说仍然极其简单，凭借它的完备性和抽象的美，它立刻就令人感到信服。"

本世纪另一杰出的理论物理学家狄拉克，在这个问题上也有相同的看法。狄拉克科学思想的核心是美与真必然统一，即美的理论必然是正确的。在狄拉克看来，如果一种理论不美，例如如果一个物理学方程在数学上不美，那么这个方程的正确性是可疑的。所以数学美比与实验相符合更重要。数学美是"一"的光辉，即拥有无限可能性的自然的普遍规律的表现，所以它不在于严密、精确、简练等等而在于具有在尽可能广泛的变换群作用下的不变性，这是"多"与"一"相统一的最好表现。而同实验相符不过表示同产生于无数可能性中的唯一的现实性相符而已，它是否透露出"一"的光辉，只能根据不同的情况加以考虑。它可能是美的（正确的），也可能是不美的（不正确的）。所以相对于数学美而

言。同实验相符并不是最重要的。

科学家们自觉地接受美的引导，是因为实践经验指出他们相信通过追求美可以达到真理。最高的实在是"一"，现象呈现出来的美同时也就是它呈现出来的"一"。这个"一"与"多"的关系，即"可能性"与"现实性"的关系，以人为中介，通过主体性的人的实践，也就被表象为规律性与目的性的关系。它们的统一，作为规律性与目的性的统一，也就是我们所理解的善。在这个意义上，我们可以断言，真是通过善走向美的。"真"、"假"、"善"、"恶"、"美"、"丑"等等，如果这些价值词可以应用到某个客观事物和它们的性质上面，那是因为这些客观事物和它们的性质，是作为直接经验特性的因果关系来被我们认识的。这种经验使我们感受到当前的愉快或痛苦，这样经验也就加入了过程，通过人自身的实践，作为个别的经验片断而加入了审美事实的过程。我们把这种"加入"体验为个体和整体的统一。个体和整体的统一，这是善的原则，同时也是美的原则，正是在这种统一之中，主体和客体的界限消失了。主体由于外在界限的消失而体验到的内在的自由，正是审美快乐的现实的内容。在春风中摇曳的树枝和在落日中静静地闭合起来的百合花，正好是这种自由的一个象征，所以它把我们和大自然结为一体了。

在这个例子中，有两个美的定义呈现在我们的面前，第一个是古代给出的："美在和谐"；第二个是近代给出的："美是快乐。"前者是指客体的形式；后者是指主体的感受。二者都可以是对的。但是，如何把二者统一起来呢？这不但是一个美学问题，而且也是一个自然科学问题。自然科学家们从另一个角度、用另一种方法、另一些概念工具、也

都在探索这个问题。在这方面物理学家、生物学家们的看法，同心理学家、生理学家、医学家们的看法是互相呼应的。格式塔学派强调人类心灵先天地固有的组织特征；心理分析学派强调人类心灵中存在着某种通过遗传积淀在人的深层意识领域里的“原型”。这种看法得到了数学家、物理学家和生物学家们的响应。

在这些科学家们看来，客观实在是由物质构成的，所以假定它必然有一个质料因是合理的，但是仅仅用质料因来说明的世界必然是一个静止和单一的世界。由于世界不是这样，他们又发现了动力因，从而先是把能量，后来又把信息概念引进了哲学。许多现代科学家们愈来愈倾向于把能量看成是万物的实体。能量是信息有序的量度，它不仅构成所有的基本粒子、所有原子，而且能够转变为运动、热、光和能量。所以从能量也产生了生命。生命是物质、能量、信息的一种特殊组合形态。

没有理由认为生命同它所处的宇宙不是属于同一个统一体。也没有理由认为人类精神、人类自由等这些生命力的升华，这些不能放在时间和空间中加以描述的现象，能够存在于物理学所描述的现象世界之外。所以我们的每一种心理过程在外间世界都有与之对应的事物。从心理方面来说，这种与外间世界对应的过程就叫做原型，它是一种非常原始的生命力的表现，它的根源一直可以上溯到“人择原理”。尽管某些专家们对“人择原理”还有一些疑虑，但毕竟只有“人择原理”在说明客观规律为什么是这样而不是那样时，反过来也说明了我们的概念标准为什么是这样而不是那样。把“人择原理”加以引申，我们可以说人类对美的感觉能力也都是原始生命力的升华，它不仅具有历史的和社会的根源，而

且具有原始生命力的根源。这样地来解释心理原型的先天性，是可以使人信服的。天文学家开普勒的一段话可以帮助我们进一步理解这个问题。在《世界的和谐》一书中，他写道："所有纯粹的理念或和谐的原型样本，诸如我们所谈到的，先天地存在于那些能够理解它们的人心中。但它们首先不是通过理解过程（重点号为引者加）吸收到心灵中来的，毋宁说，作为一种对于纯粹量的本能直觉的产物，是那些个体生来就有的，正如植物的花瓣数目就它的结构原则而论可以说是生来就有的，或者，象苹果的子房数目是生来就有的一样。"海森堡很欣赏并引用了这段话，紧接着他又介绍了泡特曼和泡利的同一种观点。泡特曼认为，鸟类的羽毛上的特殊彩色图案，只有当它被同类的别的鸟也感知到时才能具有一种生物学上的意义。因此感觉能力正如图案自身一样必须是生来就有的。泡利认为，理解过程以及人们在理解中所感到的喜悦，即在开始了解新知识时所感受的快乐，看来都依赖于一种对应关系，也就是，预先存在的人类内在的表象与外部客体及其行为逐渐达到一致。"所有的理解都是长期形成的。"泡利写道："是在意识内容可以由理性加以系统表达出来之前很久，在无意识状态的种种过程中开始的。"这正是心理学派、特别是荣格等人更为系统和详尽地论证过的观点。我相信这种"先天的无意识"的根源不但可以追溯到"人择原理"，而且也只有追溯到"人择原理"才算是接近于找到了它的本源："一"。因为人的存在，包括他的生命、他的身体结构和神经系统，都无不是外在于他的、并且是靠偶然机遇形成的诸条件的产物，所以他的存在必然也包含着这些条件。他的"内在"世界必然和"外在"世界相对应。正是这种对应，可以说明为什么美感对象的形式结构，恰恰

和美感过程的程序结构相一致。

五

现在我们就来考察一下这种二而一的对应关系。我们可以立即指出所谓“数学的和谐”，不仅是宇宙的特点，原子的特点，也是生命的特点，人的特点。古希腊早就把一个人看作是一个“小宇宙”，中国道家早就把一个人看作是一个“小周天”，而现代自然科学则把每一个活细胞都看作是一个和谐的有机整体了。最近国内有人用“生物全息律”来说明植物和动物的形体结构，例如植物叶子的各种形状，动物斑纹的特征和分布，以及人手为什么五指，鸡冠为什么五裂，如此等等。不论这一假说最终是否能够成立，它所描述的现象，是符合上述对应关系的。张颖清同志在《自然》杂志1981年第四期《生物全息律》一文中所写的一段话，同我们对于“小宇宙”的观点多么相同：“生物体的每一相对独立的部分，在化学组成的模式上与整体相同，是整体的成比例的缩小。并且，在每相连的两个相对独立的部分，化学组成相似程度最大的那两个端点——相同的两极，总是处于相隔最远的位置，从而总是对立的两极连在一起。在整个机体，这样相对独立的部分首尾相接，或取同一走向，恰象众多的小磁针在磁场中N、S极相接或取同一走向的排布一样，每一部分是整体的缩小，使我们想到激光全息照片的特性。这类照片可以碎裂成小块，每一小块在再现时仍能给出整体的物象。生物体很象是一幅全息照片”。

一九三四年，量子波理论物理学家薛定谔在都柏林从物理学的观点对活细胞作了四次讲演，提请大家注意基因之小

然而必须蕴藏大量信息才能发展成复杂的有机体。他写道："一个由许多原子缔合而成的有序结构，具有足够的抗性来保持永恒的有序，并可在一个很小的空间范围内，为足以容纳一个具有决定意义的复杂体系提供多种可能的排列，这就是最理想的物质结构。"这个思想成为后来蓬勃发展的分子生物学的基础。分子生物学是从微观角度来考察生命现象的。有趣的是，这种微观考察所得到的现象，同非平衡态热力学从宏观的角度考察所得的现象，在描述的意义上几乎是一样的。非平衡态热力学所揭示的生命系统是一种典型的耗散结构。它是平衡态热力学的一种推广。它的基本思想是把熵项ds分成两部分：一部分代表来自外部环境的熵流d_es；另一部分描述系统内部的变化即熵产生d_is。于是：

$$ds = d_es + d_is$$

或者

$$\frac{ds}{dt} = \frac{d_es}{dt} + \frac{d_is}{dt}$$

热力学第二定律揭示物理过程

$$d_is \geqslant 0$$

平衡态热力学处理的主要是可逆过程问题，其中熵产生的那一项d_is为零。而非平衡态热力学中我们研究的是以熵产生为基础的宏观现象。

平衡态热力学对于不可逆过程只能指出系统变化的方向，并不能提供普遍的定量关系。不可逆过程热力学或非平衡态热力学有可能把热力学应用于定量地研究生命关系的过程。我们可以把这个量理解为熵量。熵产生率等于某种流量和相应的动力的乘积。它是一个必须在一势差之间输送的广延量。温度是一个产生这一势差的强度量（势量）。除了内能之外，一切能量项均由一个广延部分和一个强度（势）部

分组成。当存在着一个势差，而与之共轭的广延量可以在其间输送，此时就产生功。因而，熵是随意性的度量。自发过程总是朝着熵极大这种说法等于是说，一个过程自发地循着最大的可能性随意运动，所以它总是从一种概率较小的，随意性较小的状态变到一种概率较大的，随意性较大的状态，直到熵的值达到极大时，过程就停止了。

这一切，现在已经是普通的常识了，几乎每一种新出的生物物理学著作都要介绍，只是我们还没有把它应用于美学而已。一旦我们把它和美学联系起来，我们就会不胜惊奇地发现，自然科学家所描述的现象，不论是宏观现象，微观现象，还是生命现象，都无不同美学家们所描述的美的现象相同：它们都具有一个多样统一的共性，并且这个共性可以用同一个数学方程加以表示，这难道是偶然的吗？

从古希腊数论派起，人们一直把这种统一称之为数学的和谐。从数学的立场来说，不论是自然的和谐，还是伦理的和谐，它都被表述为部分与部分，以及部分与整体之间的协调一致。部分是个别的力学过程，整体是统一的形式原则，它们之间的和谐理想被描述为多样统一的规范。

曾被画家们奉为圭臬的黄金律1：1.618这一数学和谐的最佳比例，固然受到许多艺术家和美学家们的有充足理由的怀疑，但是，黄金律不仅是构图原则，也是自然生物的最佳条件。例如植物叶脉的分布、动物身上的色彩和图案都大体符合黄金律的比例。舞蹈教练，体操专家们为选择人材制定的比例尺寸，例如肩宽和腰宽的比例，腰部以上和腰部以下的比例，也都大体符合黄金律的比例。甚至数学家们为工农业生产制定的优选法，提出的配料最佳比例，组织结构最佳比例等等，也都大体符合黄金律的比例，这些难道也都是偶然

的吗？为什么我们的感觉，我们的“精神的”耳朵或者“精神的”眼睛经常能够本能地和直观地从这样的一种比例的形式得到满足呢？这难道不是意味着我们的精神，我们的“内在”世界，同“外在”世界之间有一种比历史更原始的同构对应关系吗？这种关系难道不是意味着主体和客体，“内在”世界和“外在”世界是同一事物的不同表现吗？

不论这个“同一事物”是什么，科学家们认为它是存在的。不仅在美学中存在，而且在一切科学中都存在。由于这个“一”隐藏在每一种微观现象的背后，所以自然科学家们对每一微观现象的探索，达到一定深度时都会发现它。“无穷小”和“无穷大”是相通的，“多”与“一”是相通的。而说到究竟，“一”是一切现象的根源。“一”所具有的无限多样的可能性，通过无限多样的机遇（包括人的有意识的实践）现实化为无限多样的现象。而我们对现象的感受之所以还分为一般感觉和美感，就因为前者只停留在现象上，而后者则透过现象而看到了“一”，那把各个局部联系起来的东西。正是在这个意义上，我们说美是“一”的光辉。

六

说美是“一”的光辉，可能会引起某些误解。是普罗提诺式的神秘主义吗？是柏拉图或黑格尔式的客观唯心论吗？还是古代东方万象归一的思想呢？我们希望不要被编队，还是先看一看自然科学家们的观点。自然科学家们并不讳言，他们对“道一以贯之”、“抱一为天下式”的古代东方思想抱有强烈的同感。为了象征自己的信念，玻尔甚至把中国道家的太极图作为自己徽章的印记。这并不是因为他们倒退到古代

东方，而是他们得到的结论，和古代东方思想相通。所以他们并不强行划分什么主观客观，而是把主观和客观都归本而为一。

海森堡的观点是众所周知的，他反对在主体和客体，内在世界和外在世界之间划分界线。他所提出的关于原子理论的矩阵力学指出“正是理论决定着我们能观测到什么”。这种曾经受到来自经典力学及其本体论方面的反对的观点获得了更为广泛的支持，包括惠勒的支持。惠勒曾一再声言，“任何基元现象，只有当它被观察到时，才是一个现象。”薛定谔对量子理论的解释与海森堡不同，他是波动力学，但是连他也持这种“东方式”的观点。他写道：“我们所感知的多样性仅仅是一种表面现象，它们并非实在。”他举了一个印度吠陀哲学中的例子：“吠擅多哲学用水晶石来比喻这一原理：看上去似乎有千百个小图像，实际上只是反映出同一个存在物。”这使我们想起前面提到过的全息照片的比喻，这两个比喻的缺点是没有出示“多”的特性。但是它恰当地说明了“多”与“一”的关系。

显然，按照这样的观点，主观和客观、或者说主体和客体的区分最终是要消失的。因为如果存在着这样一条界线，那就不是一而是二了。这个问题引起了自然科学家们的注意。海森堡说，在很早以前，他就曾经想过，整数和几何图形是否存在？也就是说，它们是否存在于人的心灵之外？或者它们仅仅是心灵创造出来的理解这个世界的工具？他说他当时不能回答这些问题，但是感觉到有些东西很美。后来他在《物理学和哲学》一书的“量子力学的哥本哈根解释”一章中，把这二者统一起来了。按照这个解释，为了理解现象，第一个条件就是引入适当的概念。只有借助于正确的概

念，我们才能真正知道观察到些什么。在自然界中的一切，有着或多或少象我们自己的意识一样的相同的本质，相同的结构和相同的性质，这个东西是美的基础，或者说这个东西的存在为美的发生提供了现实的可能性。不，它本身就是一种潜在的可能性，它是“一”，可以表现为多。“一”由于可能表现为多而被称为“潜能”。社会和历史的发展，不过是为这种可能性向特定的人的现实推移，准备了条件而已。

美的现象可能发生的或然率和频率，以及一次美的发生，将采取什么样的形式，这取决于条件是什么样的，以及条件与条件的组合方式和变化逻辑是什么样的。如果经验意味着为了未来而向过去学习，那么我们不仅必须把时间作为要素，而且必须假定存在着某种相对恒定的基础，例如因果律，在其中可以观察到变化。只有这样，我们才有可能为美确立一个客观标准，或者说发现有一个客观标准可供使用。既然“测不准原理”对因果律提出的怀疑一再被证实，那么这个客观标准的根据也就不存在了。所以我们至少应当放弃根据某种标准来确定美的做法，而去追溯美感的原始根源。只有追溯到这个原始的、无限可能性的根源，才能揭开美的秘密。正因为可能性是无限的，所以形式才是多样的、丰富的和生生不息的。

对于我们的感觉，世界是由物体、事件、颜色、声音等等及其组合的无限多样性所构成的，但是，感觉只能“把握”它们的个别而不能“理解”它。为了理解它们的个别，我们必须理解它们彼此之间的联系，也就是说必须引进某种秩序和整体性。由于一切理解都只有借助于这种形式上的联系才能实现，对美的东西的体验事实上就等同于对联系的体验。由于从不同的出发点和以不同的角度来观测的“同一”事

物可以呈现出不同的联系形式，由于所发生的事实呈现什么形式依赖于我们观测它们的方法，由于所发生的事实中必然地也包括着"我们观察它"这一事实，我们自己的概念也就会进入对象，而在事物上对于我们自己呈现出它的感性形式。这种情况可以用几率函数来加以说明。科学家们相信几率函数的观测结果应当可以从理论中加以预言，因为我们的研究对象在观测前或至少在观测的刹那间必须同世界的另一部分——实验装置、量尺等等相接触。但是这种接触表示几率函数的运动方程此刻包含着与测量仪器相互作用的影响，这种影响引进一种新的测不准因素（其中包括热力学所陈述的仪器本身微观结构的测不准性以及与仪器相联系的整个世界微观结构的测不准性，这就使得观测结果带有明显的主观性：它从所有可能的事件中只选出实际发生的事件，而把它描述为唯一的客观实在，从而使这个实在成了它的主观的证明。人作为观测者比仪器复杂得无可比拟，所以从表面上来看，我们与其把他的观测结果当作客观实在的证明，不如当作他的主观的证明。但是由于这种主观归根结底不过是自然自身的活动，所以所谓证明无非也就是自然的证明。

另一位现代物理学家C.Fvon Weizsäcker，他在题为《物理学和哲学》的一篇报告(1973年)中也曾这样谈到所谓美的主客观问题。他说，星空的美曾经使他很感动，他以前曾认为，这美是客观的。"星体的美与这些星体是由电离气体的球体这一事实是否多少有些矛盾？这两个事物是怎么联系在一起的？我当时的直接印象是，这一问题只有在发现了那些支配电离气体的规律的美之后才能得以解答，而且这种美还必须是被发现的美，而不是被创造的美。……不是被我们创造的，它是被人们发现的，而且比我们的生活伟大，比我

们人类伟大。”但是后来他发现，这种“客观论哲学”似乎导致某些困难和障碍。例如，如果我们在这种客观意义上谈到物质和物质的规律时，问题便产生了：“我们自己的意识是如何与这一切发生联系的？‘我们正在谈到它’意味着什么？在物质世界中我们是外来人吗？我们属于它吗？如此强烈地存在于大物理学家心灵中的美的感觉是什么？他们在那里感觉到什么？美是客观的还是主观的？或者，主观是客观的吗？所有这一切意味着什么？”他认为，问题的困难在于经典力学的局限性，经典力学谈的是在时间和空间中的物体，而生命或人类精神被归结为空间和时间中的物体时，它们是很难被理解的。但如果采用笛卡儿的关于存在两种完全不同的实体的观点：一种是物质，广延的实体，一种是精神，思维的实体，那么它们之间的联系就更是绝对无法知道了。Weizsäcker写道：“看来，正是这个经典物理学的客观性，使得难于理解包括我们自己在内的那个自然界是一个统一体。”

不用说，现代物理学早已经不持这种观点了。在现代物理学看来，我们在经验中发现的规律是由于一切经验的某些先决条件才成为事实的。如果我们想理解究竟为什么存在着规律，我们首先应当知道经验本身并不是微不足道的东西。所谓“规律性和目的性的统一”这一自由的形式，作为一种经验形式，在现代物理学看来不过是一种象征形式，一种象征自由的形式，因为它不过是把经验事实当做客观事实罢了。客观事实应当有它的客观标准，而任何标准都只有相对于某种参考系才能成立。事实上，只有在环境的某些恒定不变的条件下才能存在象例如生物最佳标准的那种东西。因此，为了认识生物，我们不仅必须有关于生物应该是怎样的观念，并且还得有关于物质世界中的任何东西会是在怎样的方

式中的观念。现代自然科学家们称这些观念为自然的标准。自然标准的思想其实就是"人择原理"的原来。用"人择原理"来解释宇宙规律是近十年来的事情，但是这一原理的基本思想早就形成了。我们可以把这一原理，理解为研究事物可能性的条件，理解为理论伦理学、理论美学，或者在单一场合什么是真正的善、什么是真正的美的法则。这个法则不是主观的，也不是客观的，而是"自然"的，即"一"的。

七

"可能性"问题是现代自然科学的中心问题，也是现代美学的中心问题。着眼于可能性，也就是着眼于一种非线性的发展过程，而不再把单一的现实性和单一的线性发展轨道弄成理想化的东西。所以审美价值的第一个特征是它的变化、差异和多样性。它被体验为我们的自由，体验为我们对自然必然性的"背叛"和超越。这是一方面，这一方面我们已经强调过了（见拙作《美是自由的象征》，载《西北师院学报》1982年第一期）。

但是还有另一方面，就是人类在追求变化、差异和多样性的任何努力之中，他所取得的任何成功又无不是体现在对自然即"一"的回复之中，而各种回复也同样被体验为我们的自由，并在这种对自由的体验中透露出"一"的光辉。这是审美价值的第二个特征。任何审美价值都无不同时具有这样两个特征。前一个特征主要见于社会和历史方面；后一个特征主要见于自然方面。审美事实是这两个方面的统一，即历史和进化的统一，社会和自然的统一。

变化、差异和多样性与同一的关系是辩证的关系，“自其变者而观之，万物曾不能一瞬，自其不变者而观之，则物与我皆无尽藏也”。正因为如此，一朵朝开夕谢的野花可以具有同万古长存的雪山同等的价值；正因为如此，你可以在夏夜的繁星之中，读到也可以是在人间的道德之中读到的语句。这两个方面同时呈现出来，是审美经验不同于任何其它经验过程的最重要的标志。

“多”与“一”不是对立的，而是同一个自然本体呈现于我们眼前的两个方面。从美学的角度来看一切美的现象，“多”是“一”通过人而进行的自我表现，是自然本身的自我人化。这种人化的可能性包含在自然本身之中，它通过人的生命活动而成为现实性。从这种可能性向现实推移的契机是人的悟性，人的自我意识。人由于有意识，不仅能够把自己作为对象，而且能够领悟到（或者说学习到）这种自我实现的可能性，并自觉地和实践地通过目的和规律的结合使之转化为现实性。这是自然界通过人而进行的自我欣赏和自我创造。但它被人体验为人自己的自我创造。

所以野花、雪山以及春风、晚霞和百合等等的美，也同人类道德的美一样，是作为人类生命力本身的自然内容而呈现出来的人类生命本身的丰富性。把可能性导致现实性的过程是一个自由与必然对立统一的过程。自由从自然界为它规定的无数可能性中选出对自己有利的一种使之成为唯一的现实性，这就是所谓“规律性和目的性的统一”，就是所谓“自然的人化”。所以唯一的现实性只有作为自由实现的一个象征性环节而被我们感知的时候才有可能是美的。但它永远是一个消逝着的环节。只有可能性和过程是永恒的。可能性和过程不会停留在一点上，正因为如此，它表现为各个孤

立的现象之间的联系。在这个意义上也可以说，对美的感受就是对联系的感受。在美中呈现出来的空间结构和时间结构，既是物质客体的形式结构，也是我们充满思想和感情的心灵的结构，二者是不可分割的。这是一种运动着的结构，一个过程的结构而不是一个结局的结构。对于心灵来说，也同对于物理过程来说一样，结局同时也就是开端。现代派艺术愈来愈倾向于从表现静止的结局，即具体的物质形式，转而表现运动着的过程，即抽象的象征符号，从一定的意义来说，正是体现了这样的一种认识，或者说体现了这样一种对美的规律的本能的把握，在这一点上它有它的价值。

生命在于运动。当通过社会、历史的实践，即通过改造世界的活动人类的生命力升华为自由的时候，美也就成了一种自由的象征。所以美不会停留在一点上。美的丰富性和生动性表示着人类在发掘可能性方面，即他们追求变化、差异、和多样性的努力方面所达到的成功。相对于"一"来说，这是他们的远游，他愈是成功也就是远离自然界，自然形式里也就愈是积淀着社会内容。但是积淀着社会内容的自然形式，仅仅是无限多样的美的形式里的一个部分，并且是一个很不确定的部分。由于这种历史积淀首先是心理结构的积淀，它更不可能完全脱离自然界。正如意识不可能完全脱离无意识，因为人把他的根扎在那里，人终将回到自然，这是他的远游的复归。他必将复归。复归的本能是自然科学家们所探讨的心理原型的根源，同时也是美的一个最深的根源。我们不能只看到一面而不看到另一面，我们不能忘了那使人成为自由的存在物的力量，也就是那种归根到底是它使人成为活东西的力量。

八

审美活动，是人类特有的活动。审美活动之所以是人类特有的活动，是因为人类的自我意识使得人类能够把自己的生命活动当作自己的对象来加以考察。这是审美事实得以出现的前提条件。主体地位的确立使得他有可能在对象世界中直观自身。这是他的自由的证明，所以美是自由的象征。这么说并不意味着应当把审美活动唯一看成是一种社会现象，把美的根源唯一看作是一种历史的积淀。相反，这是一种很大的谬误。根据这一谬误，你如果不能在春风、晚霞、百合花或者夏夜的星空中找出某种社会和历史的因素，你就不能算是正确地说明了它们的美。

生命的价值和文化的价值不应当互相冲突，在分析价值结构的时候不应当把前者排除出去。它是无形的，但却无所不在，在一切之中存在。如上所述，被美学家们所忽略的问题的这个方面，已经被自然科学家们触及了。从自然科学的角度，用自然科学的方法，我们可以见所未见，想到许多平时没有想到的问题。显然，和自然科学相结合，这是我们美学未来进步的必由之路。我呼吁美学家们关心自然科学、关心自然科学哲学问题，我呼吁自然科学家们参加我们的讨论，呼吁钱学森教授、方励之教授参加我们的讨论。叶开沅教授看过本文初稿，他说有许多问题他事先都想到过。如果他们能参加我们的讨论，必将大大有助于美学的发展。

总之，我希望美学作为哲学之树上的一个分枝，不仅同社会科学、人文科学相结合，也同自然科学相结合。现在结合的条件已经成熟了。现代科学的迅猛发展，正在把许多过

去各自独立的学科，不分人文科学、社会科学和自然科学，通通纳入一个统一的发展过程。这一过程早已在两个层次上进行：首先是各门科学互相利用研究成果，不断从对方取得活力，从而互相联成一气。例如物理学和生物学，量子力学和现代宇宙学、地质学和历史学，医学、生态学和伦理学、社会学等等，都联系起来了。与之同时，出现了许多跨学科的边缘科学。例如生物伦理学、医学伦理学等等的形成，标志着自然科学在实践方面进入社会科学；数理经济学、数理语言学等等的形成，标志着社会科学在语义方面进入自然科学。这是第一个层次上的综合。第二个层次上的综合是形成统一的世界观和方法论。新的观念和方法把主体和客体、无穷大和无穷小、宏观世界和微观世界等这样一些相反的领域都沟通了。特别是战后横断科学（控制论、信息论、系统论等）的崛起，提出了许多新的概念工具，形成了许多新的普遍原则，可以同样适用于一切自然科学和社会科学、人文科学，进一步证明了这些不同部门的对象，都有着共同的基础和变化逻辑，进一步促进了科学一体化的进程。

人类最初的科学是一个统一体。无论在古代东方哲人那里，还是在古希腊思想家那里，都是如此，正如毕达哥拉斯派以数为万物的本源，中国道家从"一"的抽象出发，也概括了一切万有。往后就逐渐分化，一门科学研究得越精深、越专门，也就越是独立地前进，从而不知不觉地从原来的学科分化出来，成为一门独立的学科。一门科学分化为好几门科学，是近四百年来科学发展的主导趋势。但是另一方面，从更根本的意义上说，科学的分化，同时也就是为哲学的综合作准备。这是一种必要的准备。当初人们也许并没有意识到这一点，但他们各自的努力所产生的成果的总和，形成了

一种趋向综合的动力。例如从牛顿发现宇宙的统一开始，物理学中出现了理论物理学这一分科。这门新科学从一开始就向两个相反的方向发展。它的一部分研究越来越小的物质结构，形成了量子力学；而另一部分则研究越来越大的宇宙现象，形成了现代宇宙学。但是随着二者的研究越来越深入，两个相反的点汇合了：它们共同发现了无穷小和无穷大，微观世界和宏观世界的一致性，而成为"一门科学"了。这种分化和综合的过程不但在自然科学中进行，而且在自然科学和社会科学、人文科学之间进行着。综合的必要性、必然性和现实的趋势，随着时间的推移越来越明显，到了现代终于取代分化的趋势，而成为科学发展的主导趋势了。这种高度分化和高度综合的一致性，逐渐在各门科学之间形成了共同的语言、概念和方法，彼此互相促进，使科学上升到哲学的高度。

这一进程给我国的美学研究，提出了许多复杂而又困难的问题。把主客观的划分看作是美学研究的基础，把美仅仅说成是社会性和客观性的统一，仅仅用人类的社会实践来解释美的现象，已经不能回答这些问题了。科学技术使自然界越来越成为人化的自然，同时也使人越来越成为自然化的人。"人工主体"、"人工智能"等新的概念所指示的是人化的自然，也是自然化的人，争论这些提法哪一个妥当是没有意义的。因为归根结底，主客体的划分也是没有意义的。真实是"一"，一是无限的可能性。在人类社会中，这些可能性由于人的社会实践活动和一定的机遇现实化为各种人类社会特有的矛盾，如历史和人的矛盾，阶级矛盾，个人与社会的矛盾，精神需要与物质需要的矛盾，或者说义与利，公与私，政治和艺术，宗教与科学，老庄与孔孟的矛盾等。研究这些矛盾的科学就叫社会

科学。但是随着自然科学研究的对象也愈来愈成为人化的自然，社会科学研究的对象愈来愈成为自然化的人，这些矛盾都获得了新的含义，并且又产生了许多新的问题。就美学而言，例如，它不能回避诸如机器人作曲和做诗造成的问题，或者诸如激光在蒸汽上映出的奇妙图案，各种声音环绕音乐厅组成美丽的纹样……这些艺术家和电子计算机科学家们互相协作的成果所造成的问题。它们是艺术吗？理由是什么？不是艺术吗？理由又是什么？如果是艺术，或者不是艺术，我们的答案如何同我们原先对艺术及其创作过程的理解统一起来？这些都是我们不能回避的问题。如果没有自然科学家们的合作，或者如果我们自己不了解自然科学，这些问题就是我们的严重困难。假如我们不能解决这个困难，我们怎么能够证明我们的理论是正确的呢？

我国当前的情况是，文学艺术创作实践已经远远地走到美学的前面了，美学作为文艺理论的基础理论，本应先行一步，通过文艺理论（它是美学的应用方面）指导创作实践。而现在，许多作品取得的成功却使美学家们不胜惶惑。我不反对美学家出来"评'新美学原则的崛起'"，问题是你拿什么来评。如果都是四十、五十年代的老概念，你出来再说一遍，起什么作用呢？

我想，是否我们热爱自己的体系甚于热爱真理呢？我不知道。但我相信，如果不是这样，而是诚实地和勇敢地进行探索，我们就会与现代自然科学找到共同的语言和共同的方法，而形成许多与现代世界相适应的概念。我深深感到，自己缺乏这方面的系统知识是一个严重的缺陷，应当努力把它补足起来。如果我能做到这一点，我就能学会不仅着眼于过程的固定结果，而且着眼于万化千变的过程本身。我相信这种

方法的改变和着眼点的改变，是美学现代化和艺术现代化的契机。

九

现代艺术不追求唯一的现实性，它的理想不是把一件已经完成的作品看作是一个完满静止的结局的展现，看作一个已经达到的目的。现代艺术应当把已经达到的目的看作是正在消逝的环节，而把对于这个环节的超越和否定看作是艺术上成功的象征。有些油画通过着色、上光，交织图案或者拼贴物件之类，呈现出一种深刻的层次性，如同敦煌石窟在画有魏隋壁画的壁面上又画上唐代和宋代的壁画，如同刮去字迹而又重新写上新字的羊皮纸，把形象在观念中形成的全过程展现出来了。它不是抽掉了时间因素，而是把时间因素纳入其中。这个时间过程也就是“一”从可能性向现实性转移的过程。可能性是无穷大，而现实性是次第出现和次第消失的，所以它不会停留在一点上。有些现代派诗歌也是这样，它的全部韵律，词汇和构思都处在一个不息的运动过程中，要求欣赏者紧跟着它的轨迹去寻找和追索那些正在消逝着的和可能即将出现的环节。这种对运动“过程”而不是对静止“结局”的感受，是一种与现代自然科学有共同语言的感受，它光怪陆离、万化千变，呈现出无限多样的奇异形态。而这种多，归根结底，也正是“一”的光辉。

这样的一种与现代自然科学有共同语言的美学观念，同我们所固有的观念有很大的不同，以致我们常常本能地加以拒绝和抵制。但是，在努力实现四个现代化的伟大行程中，怎么能够设想我们可以有效地使用一种工具、一种改变

世界观的技术，而却又拒绝那个使那种工具和技术得以产生的基础理论呢？既然为了能够制造那种工具和使用那种技术需要那个理论，拒绝那个理论岂不意味着最终地放弃那种工具和技术吗？那还谈什么现代化呢？这的确是一个难题。我们在现代化的潮流中听不到美学现代化和艺术现代化的呼声，说明这个难题的确把我们难住了。及早解放出来，这是我们应有的期望。

这是应有的期望，也是乐观的期望。因为现代化的条件业已成熟。科学史的发展，正在把物质实体的概念，同人类精神、生命的意义这样一些同样基本和实在的概念，纳入一个统一的解释之中。当然“正在”并不等于“已经”，但毫无疑问它是朝这个方向前进的。生物学是否可以还原为物理学？科学家们之间还有争论。但不论如何，组成生命的那些基本要素——物质、能量和信息的基本规律，都已经可以用物理定律给予充分说明，除高能现象外，支配物质和能量的定律都已经完全得到了，统计物理的涨落理论和热力学第二定律则分别给出了信息产生和耗散的定律。这些规律的被了解，对于哲学和美学都同样具有重大的意义，因为它们、特别是信息（它被定义为实体的不同于无规的任何时空排列关系）概念，不仅适用于组织、秩序、方向、目的、动机、意志等这些与生命相联系的特性，而且也适用于精神活动的过程如智能、科学、艺术、宗教、法律道德，以及社会关系、政治组织、经济结构等等过程。而量子力学的哥本哈根解释则指出了精神的运动和物质的运动实际上是同一的运动过程。正因为如此，自然科学才有了和美学共同的语言。美学，作为研究人类精神世界的科学，并不是一门可以独立于自然科学以外的科学。所谓美学与科学的矛盾，也象所谓精

神与物质的矛盾，存在与意识的矛盾等等一样，不过是由于这些方面研究的不彻底性所产生的不确定的和模糊的认识罢了。

社会科学、人文科学同自然科学相结合，这是当前伟大的时代潮流。顺应这一潮流，是美学进步的必由之路。我们的美学研究，还没有能够顺应这一时代潮流，它抱着五十年代的概念不放，已经远远地落在创作实践的后面了。当然这里面也有客观原因：自从五十年代以来，很多次学术讨论，总是开始时宣称执行“双百”方针，结果大多数讨论都变成了政治批判。众所周知，这种情况在美学的领域更为突出和严重。特别是在所谓“文化大革命”时期，林彪、江青、姚文元一伙出于卑鄙的政治需要，炮制《部队工作文艺座谈会纪要》，向文学艺术界实际开刀，就首先是从美学领域的政治批判动手的。在这一场政治批判高潮时期，连那些最为四平八稳、谨小慎微的观点也被照顾到了。这是对于美学研究的重大破坏。现在，如果有人因为自己没有受到政治风暴的真正冲击，而竟然宣称美学领域没有进行过政治批判，那么这无非是为了修补自己的观点而把别人的观点抹掉而已。这种作风，对于美学研究，不利于解放思想和开拓新的境界；对于因为研究美学而受过迫害的同志来说，这也是一种很不光彩的伤害。为了实现祖国的社会主义现代化，我们进行科学研究，除了探索真理，不应当带有任何别的目的。如果说是总结经验，那么起码必须尊重历史事实才有可能。如果众所周知的事实都不承认，那还谈什么总结经验呢？更不用说追求真理了。

总的时代潮流要求美学继续向前发展。在社会科学、人文科学和自然科学走向一体化的过程中，我们需要在马克思

主义指导下，以一种诚实而勇敢的态度，以一种多元的方法论来代替过去那种严密的封闭系统。一个封闭系统内部的四平八稳和面面俱到并不等于正确。我们在历史之中，一如我们在自然之中，但我们在研究历史时总是假定自己是在历史之外，相对于某个参考系而把历史看作是一个自为的过程来研究；正如我们在研究自然的时候，总是假定自己在自然之外，相对于某个参考系而把自然看作是一个大一统的本体对象来研究。这个假定的参考系并不是唯一的参考系，所以我们的方法论也不应当是唯一的方法论。单一的方法论不是我们认识世界和认识自己的唯一途径。各种单一的方法论形成的各种封闭的理论系统不应当成为我们理论研究所追求的目标。就美学而言，用美的社会性来证明美的客观性，把美说成是“社会性和客观性的统一”，唯一地用人类的社会实践来解释一切，好象在社会和实践之中就可以找到美的全部的和最深的根源，实际上也就是把自己限制在一个严密的封闭系统之内了。假如可以把行人和道路分开，我们将认为问题首先是在于道路。这条路不仅狭窄，而且短促。说它狭窄，是因为它把美学研究的领域，局限在社会关系的范围之内。说它短促，是因为它的起点，最早也只能追溯到第一只猿开始变成人的时候。而它的终点呢，也就是我们所熟悉的今天。

今天不是顶峰，今天也不是终点，今天是通向未来的。易卜生曾说，真理的寿命只有二十年。就科学而言，确乎是这样的。如果在一天等于二十年（就科学的发展来说）的今天，我们还能够引用五十年代的文章来证明自己的一贯正确，那岂不是同时证明了我不过是在原地踏步了吗？知识的发展不是反复的或累进的过程，而是不断消除错误的过

程。在这个意义上，错误恰恰是我们的通向真理的桥梁。我们不能奢望自己一贯正确，我们只能希望每过一天，就能向真理接近一步。林彪、江青一伙的垮台，为真正的科学研究提供了可能。“而今历尽风波恶，飞栈连云似坦途。”我们希望，我们也确信，在党的阳光照耀之下，在社会主义的大道上，随着四个现代化实现，美学，必将与文学、艺术一道，获得蓬勃的发展。“莫问早行奇绝处，四面八方野香来”，美好的前景，在召唤着我们前进！

（原载《当代文艺思潮》1982年第2期）

·刘欣大·

形象思维：灵魂的眼睛

（一个掌握世界的方式）

"想象是灵魂的眼睛。"

——布莱丁格①

一个幽灵，形象思维的幽灵，若隐若现，在认识论王国的领空中游荡。多少年来，学者们对之议论纷纷，莫衷一是。辩之者曰有，且是有论有据，绘形绘色；讳之者曰无，指为无稽之谈，子虚乌有。形象思维不是虚无缥缈的玄谈，它就确确实实地在我、你、它，在古往今来一切生存过和将生存的人们的头脑之中曼舞。它是每具大脑与生俱来的一双内向的"眼睛"，故可称之为"灵魂的眼睛"。

眼睛是灵魂的窗户。客观外界的信息流刺激人体的眼、耳、鼻、舌、身五种感官，向灵魂（大脑）输送各种不同质的信息；在总的信息量中，绝大部分信息是透过眼睛这两扇窗户传送给人的大脑（灵魂）中去的。当人们闭合生理上的

① 德国学者布莱丁格(1701—1776)在其一七四〇年所著《批判诗学》一书中，称想象为"灵魂的眼睛"(*das Auge del seele*)。法国学者儒贝尔在其一八三八年所著《灵感录》一书中，也把想象叫作"灵魂的眼睛"(*l'oeilde l'âme*)。转引自《外国理论家作家论形象思维》。中国社会科学出版社1979年版第26页。

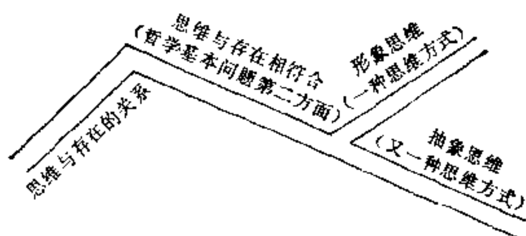
眼睛时，眼前并非漆黑一团；此时，“灵魂的眼睛”又睁开了，依然能“看”到已进入主观世界的颜色、线条、形状和运动——这就是想象，即形象思维。形象思维与抽象思维，是人脑掌握世界的两种不同的方式。

马克思主义哲学的诞生，是人类认识史上的一场伟大变革。马克思主义哲学的基本问题是认识论。一八八六年，恩格斯在《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》一书中指出：“全部哲学的最高问题”，“全部哲学，特别是近代哲学的重大的基本问题，是思维和存在的关系问题。”思维与存在，“什么是本原的，是精神，还是自然界？”根据两种不同的回答，可以把人类认识史上所有的哲学家划为两大阵营：认为思维先于存在、思维是本原的哲学家，属于唯心主义的阵营；认为存在先于思维、存在是本原的哲学家，属于唯物主义的阵营。思维与存在关系的另一重含义，即由这个哲学基本问题派生出来的另一个问题：“我们的思维能不能认识现实世界？我们能不能在我们关于现实世界的表象和概念中正确地反映现实？”①即思维与存在是否能相符合。马克思主义哲学的基本问题，即认识论问题的全部内涵是否到此已经终结？笔者认为，由思维与存在能够相符合这个命题还应派生出一个问题：思维在渐近地反映存在的时候，即人脑在如实地掌握世界的时候，并不是仅用一个单一的方式，而是同时并用着两种方式，即形象思维的方式和抽象思维的方式。

马克思主义认识论应能包容这样三个方面：（一）思维与存在孰先孰后？即何者是本原。（二）思维能否正确地反

① 恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，单行本第14—16页。

映存在？即思维与存在是否相符合。（三）思维在反映存在时并用着两种不同的方式，即形象思维与抽象思维。可表述如下图：



马克思主义经典作家们在认识论领域里所面临的历史使命，他们毕生的注意力是用在研究和批判唯心主义和二元论。因而，他们着重论述了认识论的前两个方面：马克思、恩格斯着重解决了哲学基本问题的第一个方面，使哲学从天国降到了人间，头脚倒立着的认识论脚踏实地了；列宁着重阐发了哲学基本问题的第二个方面，使二元论在认识论领域再无容身之地，“自在之物”可以看清了。但是，对于认识论的第三个方面，即思维过程的两种方式，由于不是他们的当务之急，所以虽亦偶有提及，总是着力不多，以致被后来的马克思主义研究家们忽略了。形象思维，这个原本应是马克思主义认识论上的一根分支，形同被切割下来，丢弃于地。但是，形象思维是人脑掌握世界的必不可少的须臾不可离开的一种方式，所以文艺理论家总是喋喋不休，后来心理学家、教育家和高级神经活动及脑科学工作者也从地上捡起了这截分支，从各自学科的角度出发，作了切实的有价值的有成效的研究和探索。现在，我们应当根据马克思主义经典作家的初衷，特别是凭借现代自然科学的研究成果，把长期被

截下的“形象思维”这根断肢，“再植”到马克思主义认识论的有机体上去，复原其本有的完整形态。

马克思主义经典作家从未使用过“形象思维”这个术语。但是，从他们的著述中，却经常可以遇到与此相似的提法和论述，有许多精辟的见解。在恩格斯用非常简炼的语言概括马克思主义认识论，即写成《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》之前三十年，马克思于一八五七年八、九月间写了《〈政治经济学批判〉导言》。在这篇马克思全部经济学说纲要的雏型论著中，他已经用科学的精确语言，论述了人类认识世界的“两条道路”或掌握世界的“四种方式”。马克思认为人类认识世界，“在第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定”，也就是从具体形象到科学抽象的升腾，这显然是科学上正确的方法；“在第二条道路上，抽象的规定在思维行程中导致具体的再现”，对于这第二条道路，马克思作了较多的解释。他认为：“从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体、再现出来的方式。”“具体、总体作为思维总体、作为思维具体，事实上是思维的、理解的产物；但是，决不是处于直观和表象之外或驾于其上而思维着的、自我产生着的概念的产物，而是把直观和表象加工成概念这一过程的产物。”接着，马克思归纳了人脑掌握世界的四种方式：“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”① 马克思这里所说的四种方式，实际上可以归纳为两

① 马克思《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，第103—104页。

种基本的方式：哲学的掌握，是从具体形象到抽象概括，是感性材料的"蒸发"，即抽象思维，是科学的方式；艺术的、宗教的、实践—精神的掌握，是形象的把捉、掺和、溶合，是感性材料的"融炼"，即形象思维，是艺术的方式。即使是抽象思维，在它综合地掌握世界的开端、中段和终极，也还是要经常伴随着形象并最终回归到具体（总体、Σ）的，舍此不足以从总体上掌握世界。马克思在这里没有用"形象思维"这个术语，没有明确地把人类思维归结为形象思维和抽象思维两种方式；但是，论述中是否已经隐含了这个思想胚芽？是应当深入探讨的。

形象思维，是马克思主义认识论的题中已有之义。

列宁向前推进了马克思主义认识论，有许多建树。他竭力推崇恩格斯的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，认为它与《共产党宣言》一样，"都是每个觉悟工人必读的书籍。"① 就在恩格斯的这一著作问世二十余年之后，即一九〇八年，列宁以捍卫辩证唯物主义认识论为中心议题，写了著名的哲学著作《唯物主义和经验批判主义》。列宁在这一名著的第二章里，坚持并展开了恩格斯关于哲学基本问题的论述。他指出，从恩格斯的论证中，"可以得出三个重要的认识论的结论"，这就是："（一）物是不依赖于我们的意识、我们的感觉而在我们之外存在着的。"（存在先于思维，哲学基本问题的第一个方面。反对唯心主义）"（二）在现象和自在之物之间决没有而且也不可能有任何原则的差别。"（思维与存在能相符合，哲学基本问题的第二个方面。反对二元论）"（三）在认识论上和在科学的其

① 列宁《马克思主义的三个来源和三个组成部分》，《列宁选集》第2卷第442页。

他一切领域中一样”，认识由不知到知，从不完全不确切的知识到比较完全比较确切的知识。这里，列宁本来可以阐发认识论的第三个方面，即展开关于思维过程的论述；但是列宁没有这样做，没有作进一层的阐述。第（三）条，在归纳时被回复、消溶于第（二）条的含义之中了，未能形成一个独立的方面；在内涵上，只是哲学基本问题第二个方面的延伸。列宁的结论是这样的：“由此可以得出唯一的和不可避免的结论：对象、物、物体是在我们之外、不依赖于我们而存在着的，我们的感觉是外部世界的映象。这个结论是由一切人在生动的人类实践中作出来的，唯物主义自觉地把这个结论作为自己认识的基础。”① 列宁在这里继承并深化了恩格斯的观点，但是并没有提及思维过程中形象地掌握世界的方式。

列宁写作《唯物主义和经验批判主义》前后，即自一八九五年至一九一六年的二十一年间，研读哲学著作，做了大量的笔记。在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》中，他继续阐述恩格斯的思想：“认识是人对自然界的反映。但是，这并不是简单的、直接的、完全的反映，而是一系列的抽象过程，即概念、规律等等的构成、形成过程，这些概念和规律等等（思维、科学＝“逻辑观念”）有条件地近似地把握着永恒运动着的和发展着的自然界的普遍规律性。在这里的确客观上是三项：（1）自然界；（2）人的认识＝人脑（就是那同一个自然界的最高产物）；（3）自然界在人的认识中的反映形式，这种形式就是概念、规律、范畴等等。”② 在论述第（3）项“反映形式”的时候，似应提到“形象思

① 列宁《唯物主义和经验批判主义》，第92—93页。

② 列宁《哲学笔记》第167—168页，人民出版社1957年版。

维”了，但他却立即把这种形式规定为“概念、规律、范畴”。看来，列宁认为人的认识过程就是一个抽象思维的过程：“思想和客体的一致是一个过程。思想（=人）不应当认为真理是僵死的静止，是象精灵、数目或抽象的思想那样没有趋向的、没有运动的、惨淡的（灰暗的）简单的图画（形象）。”①这里，列宁论述的依然是人认识真理是一个不断蒸腾的抽象过程。在这一著作的往后篇幅中，列宁也提到了思维过程中对“具体事物”的认识：“一般的含义是矛盾的：它是僵死的，它是不纯粹的、不完全的，等等，而且它也只是认识具体事物的一个阶段，因为我们永远不会完全认识具体事物。一般概念、规律等等的无限总和才提供完全的具体事物。”②他认为这才是认识的辩证法。列宁这一段话似乎是对马克思关于人类认识的“两条道路”和掌握世界的“四种方式”的阐发：抽象思维只是认识具体事物的一个阶段，抽象思维成果的综合构成具体事物的再现。列宁这里讲的“完全认识具体事物”，是指认识客观外界事物的总和（即绝对真理），而不是指单个客体或客体群的形象复现。

人类的认识活动中，绝对地抽象的思维，即舍弃全部形象素质的纯抽象思维是难以理解的。只有蕴含形象素质的思维才是切实有力的；思维中的形象性因素，是客观事物真实性的“基因”。科学史上，一些学者有所谓“数学直觉能力”、“物理学直觉能力”，或曰“理性直觉能力”。这就是科学灵感。可能是瞬间的，也可能延续一个时间。这种怀有强烈现实感和渗透着鲜明形象素质的思维，是一下子就能抓

①② 列宁《哲学笔记》第169—180、284页，人民出版社1957年版。

出事物本质和关节点的形象思维能力。“法拉第的数学修养并不高，可是他对物理学图象却有非常强烈的直觉的想象能力，因而在电磁学上做出了重大的贡献。迄今我们讲的场论里的许多观念，追溯起来，还是同法拉第的想法有着直接的关系。亥姆霍兹曾在一次讲演里，赞叹法拉第的想象能力，竟能如此形象化地描述这么多需要用非常复杂的数学分析方可表述的定律，这实在令人惊异！”①

六十年代中期，郑季翘同志曾经写过一篇文章：《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论》。这是中国学术界形象思维论争史上的一件大事。这一文章的公开发表，以及其后的政治动乱（这篇文章的基本论点，在那个历史被扭曲的特殊时期的气候与土壤之上，竟被当作了唯一正宗的观点。）在长达十年的时间里，几乎熄灭了学者们关于形象思维问题的任何可能的探索。郑季翘同志认为作家艺术家的思维过程是：“表象（事物的直接映象）——概念（思想）——表象（新创造的形象）。”或者叫做“个别（众多的）——一般——典型。”他认为这样编织的公式才是马克思主义的艺术认识论，而“形象思维”等等，其“作用就是要在文艺理论中挖掉马克思主义认识论的根基”。（重点原有）②其实，形象思维正是马克思主义认识论在文艺理论领域的必然延伸，形象思维与抽象思维同是马克思主义认识论的分支；马克思主义认识论应当包括，但不能代替，更不该排斥形象思维论。

从文学艺术史和文学艺术创作实践来看，作家艺术家走

---

① 杨振宁《爱因斯坦和二十世纪后半期的物理学》，《物理教学》1980年第1期第1页。

② 见《红旗》1966年第5期。

若一条独特的又是寻常的认识之路。他们的世界观（社会观、伦理观、美学观等等）是引领他们认识社会、看取人生的向导。他们的社会观会帮助他们鉴别事物的真伪，他们的伦理观会帮助他们区别行为的善恶，他们的审美观会帮助他们识别形象的美丑。美与丑，是形象的；真与伪、善与恶，无所谓形象。黑格尔认为："理性的最高行动是一种审美行动。"他揣测了真、善、美三者的关系，说"我深信，真和善只有在美中间才能水乳交融。"因而要求哲学家和诗人有同等的审美能力。①这个话是说得很深刻的。在文学艺术作品中，真善美是三位一体的，真与善消溶于美之中。艺术美是现实美的集中、提炼、结晶。艺术典型，应是真、善、美凝聚而成的三棱体。一面透出真的光，一面释出善的情，一面显出美的形。真的光与善的情，亦熔铸于美的形之中；通过美的形，方能感受到真的力度和善的情愫。如果在文艺创作中生搬硬套"形象——抽象——形象"这个认识公式，那末一个作家一生也无法认识一个人，因为人对自身的认识是经历了百余万年的漫长岁月才达到"一切社会关系的总和"这个抽象的。作家艺术家的思维过程，是一个有声又有色（形象）、甜蜜又痛苦（情感）的从真实的"一个个"直达艺术的"这一个"的典型化过程。但是作家的世界观、马克思主义关于人的本质的抽象，恰如一位导游，自始至终引领着、伴随着、跟踪着作家形象思维的全过程。这就是世界观与艺术创作的关系。

一般认识，从其源头和认识的终极来看，是形象的。介乎这两个"形象"之间的认识过程，不可能是绝对抽象的。

---

① 参看《黑格尔小传》第20页，商务印书馆1978年版。

思维中连续的抽象（“蒸发”），认识愈益钻入事物的本质，抓出内部联系，就逐渐造成了概念——概念系统——概念的集合（逐渐缩小的近似值）。如果哲学走上数学化的道路，思维中将造成数——数的系列——数的集合。最后，色彩斑斓、永远流动、丰富复杂、千变万化的物质世界，在人脑中竟成了一堆数。世界的本质是一堆数？不是走进毕达哥拉斯家中去了？！思维的使命是把握（认识与改造）物质世界，而物质世界恒常有形。哲学上所说的“再现”（马克思用语）、“提供”（列宁用语）“具体事物”，虽不是指现实生活中单个形体的复现，其中必已渗进了形象的素质。是不是一个形象群、形象系列、形象总体呢？天文学为我们储备了许多关于天体的知识（公式、定律、数字），当我们现在在头脑中“再现”宇宙的时候，认识主体似已“站”到了宇宙之外、之上；此时，宇宙学“提供”给思维着的大脑的已不复是天文学上一摞摞公式、定律和数字的堆积物，而是混沌朦胧又星星点点的总星系形象了。这难道不是思维事实吗？

一八九四年，青年列宁在反对民粹派的一篇长文中，曾经提到“灵魂”（思维）。他认为，“灵魂”研究，应当排除那些关于灵魂的一般理论和抽象的哲学议论，而把它放在科学的心理学基础之上。列宁期望这样的学者：“他，这个科学的心理学家，摈弃了关于灵魂的哲学理论，径直研究心理现象的物质本体（神经过程），因而，譬如说，分析了并说明了某种或某些心理过程。”① 青年列宁遥望了认识论研究将要走过的路径：灵魂论→心理学→脑科学。随着现代心理学特别是脑科学的进展，列宁的这个探索设想，已经成

① 列宁《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会民主主义者？（摘录）》，《列宁选集》第1卷第12页。

了一个现实性的课题。

马克思主义认识论在人类实践的过程中继续充实和发展着。在列宁的《唯物主义和经验批判主义》问世近三十年之后，即一九三七年七月，毛泽东同志写了著名的哲学论文《实践论》。毛泽东同志继承了马克思在《关于费尔巴哈的提纲》和列宁在《唯物主义和经验批判主义》中提出的认识论的实践观点。他在这篇简短的哲学论文中，用通俗而明晰的语言，集中地概述了马克思主义认识论的基本内容：在实践基础上由感性认识而理性认识；认识进程中的相对真理和绝对真理；认识论领域里的形而上学与辩证法。在这篇哲学论文中，毛泽东同志阐述的基本点是实践基础上的由具体到抽象的升华或“蒸发”，通篇文章没有涉及思维过程中的形象性因素，没有提到形象思维。只是有一处似乎触及了这个问题的边缘：“我们的实践证明：感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”① 一些形象思维的研究者往往根据这句话，推演出这里已经蕴含了形象思维理论的思想。其实，毛泽东同志这句话只是指人类认识过程中从理性认识到实践的回归，并未涉及思维过程中形象因素的呈现，更未提到两种掌握世界的思维方式的并存。

一九六五年七月二十一日，毛泽东同志给陈毅同志写了一封谈诗的信，仅六百字，竟有三处提到形象思维。这是马克思主义经典作家第一次使用“形象思维”这个术语。毛泽东同志这封信的公开发表，使我国沉寂了十多年的关于形象思维的讨论重又活跃起来。毛泽东同志是在什么范围内使用

① 《毛泽东选集》第一卷，第263页。

“形象思维”这个概念的？外延有多广？内涵是什么？他在信中讲古诗作法，即谈论赋、比、兴时，第一次提及形象思维；在论及宋诗不如唐诗之有味时，又一次提到形象思维；当谈到今人写诗时，第三次再提形象思维。显然，毛泽东同志是在写诗（文艺创作）的手法上使用“形象思维”这个术语的。在毛泽东同志这里，“形象思维”是从赋、比、兴，特别是从比、兴两法中派生出来的概念；从这里，我们看不到一点把它与马克思主义认识论相衔接的痕迹。所以，近年来我国关于形象思维的讨论尽管十分活跃，却始终没有出现跳出文艺理论范围而向认识论领域发展的明显趋向。也就是说，在思维形式问题上，“形象思维”这根断肢还未能朝着列宁所期望的途径，回植到认识论的整体上去。

现在，是从认识论，特别是从心理学、脑科学和思维科学的角度研究形象思维的时候了。

什么是“思维”？这个问题同哲学的历史一样古老。从哲学思考诞生的那天起，先哲们就在追索思维的动因、揣摩思维的状况、寻找思维的规律。时至今日，学者们又将哲学思维的经验与心理学、脑科学的进展结合起来，试图建立一门思维科学，用以探求思维的机理、窥测思维的形式，总结思维的成果。

爱因斯坦是一位有卓越的创造成就的科学家，当他六十七岁坐下来撰写《自述》时，他想对人们讲一讲一生努力和探索过的事情“在回顾中看起来是怎样的”。此时，他概括了创造性思维的丰富经验：

准确地说，“思维”是什么呢？当接受感觉印象时出现记忆形象，这还不是“思维”。而且，当这样一些形象形成一个系列时，其中每一个形象引起另一个形象，这也还不是

"思维"。可是，当某一形象在许多这样的系列中反复出现时，那末，正是由于这种再现，它就成为这种系列的一个起支配作用的元素，因为它把那些本身没有联系的系列联结了起来。这种元素便成为一种工具，一种概念。①

爱因斯坦关于创造性思维活动的这个"回顾"，关于思维状况的这种自述，比哲学家们从思想资料出发运用演绎和推理后对思维的表述要具体和切实得多。当然，他在这里也用了"概念"这个术语。但是，他的这个"概念"不过是为了诠释"元素"这个词，并非我们通常所说的抽象概念。何以证明？在他撰写《自述》前一年，为了回答法国数学家阿达马的询问，就已经使用了"思维元素"这个术语。阿达马为了写《论数学领域中的创造心理》一书，曾经把自己所研究的问题向许多科学家征求意见，要爱因斯坦回答的问题是：数学家们所使用的是怎样的内在印象或精神印象，使用哪一种"内在语言"；根据他们所研究的课题，这些印象究竟是动觉的、听觉的、视觉的还是混合的？爱因斯坦在回答这个问题时概述了三条，其一、二条是："（A）写下来的词句或说出来的语言在我的思维机制里似乎不起任何作用。那些似乎可用来作为思维元素的心理实体，是一些能够'随意地'使之再现并且结合起来的符号和多少有点清晰的印象。""（B）对我来说，上述那些元素是视觉型的，也有一些是肌肉型的。只在第二阶段中，当上述联想活动充分建立起来并且能够随意再现的时候，才有必要费神地去寻求惯用的词或者其他符号。"② 显然，在爱因斯坦回忆自己的创造

①② 《爱因斯坦文集》第1卷，第3页，第416—417页。

性思维时，他观照以往思维所觉知的"思维元素"，是一些"心理实体"，而这些"心理实体"是"视觉型"的，"一些是肌肉型的"，亦即形象的、可感触的。看来，在人类的认识活动中，完全摒弃形象的纯抽象思维是难以进行的。"思想（观念）"一词，希腊文本意是"形象"。

一九八一年诺贝尔生理学、医学奖获得者斯佩里的杰出的脑科学研究成果，证实了大脑右半球的主要功能在于进行综合的形象性的思维活动。

斯佩里自本世纪三十年代末从事于神经元早期发育的探讨，五十年代初期转向大脑两半球功能的研究。最初的实验是切开猫与猴的两半球连合部，发现了许多新的心理——行为事实，从而建立了分裂的脑、分裂的精神的模型。六十年代初，他精心设计了一系列心理实验方法，用以测验"裂脑人"（切断连接左右脑的胼胝体的癫痫患者）的心理——行为活动，又发现了许多前所未闻的新现象，为大脑两半球功能定位提供了重要的科学依据。斯佩里的精确实验证明，大脑两半球的功能区分十分明显："左半球同抽象思维、象征性关系和对细节的逻辑分析有关，它具有语言（包括书写语言）的、理念的、分析的、连续的和计算的能力……在一般功能方面它主要是分析，犹如计算机一样。"在控制神经系统方面，左半球比较积极，起主导作用。"右半球则与知觉和空间有关，处理单项的事物而不是数理的排列。它具有音乐的、绘画的、综合的、整体性和几何——空间的鉴别能力。"左右两半球，既各司其职，又互相配合。以音乐为例，左半球负责旋律（或和声），右半球专司节奏；以语言为例，左半球承担词意及其连续，右半球分管声调。"因此，人脑好比两套不同类型的信息加工控制系统，它们相辅相成，紧密

配合，构成了一个统一的控制系统。”①

斯佩里一系列的精细实验和由此得出的科学结论，动摇了在认识能力方面左半球是优势半球的传统观念。他的研究成果表明，人的具体思维能力、对空间的认识能力，即在重视三维图象方面，在综合复杂关系方面，右半球是主导的，是优于左半球的。所以，诺贝尔奖金授奖机构在评价斯佩里的科学成就时说：他的研究“使得我们能够深入地了解大脑的内部世界，他的大脑两半球功能专门化的发现为我们了解大脑的更高级功能提供了一个全新的轮廓。”特别是斯佩里“十分成功地揭开了大脑两半球的秘密，并且证明这两个半球是高度专门化的，而且许多较高级的功能都集中在右半球。”②

斯佩里的研究成果，为形象思维学说的确立奠放了一块自然科学的基石。

心理学是脑科学与认识论之间的桥梁或纽带。心理学家们也重视大脑两半球的功能区分。在斯佩里作出大脑的许多高级功能集中于右半球的结论之前，日本心理学家高桥尚武曾根据两个对裂脑人的实验，作过心理学分析。一九六五年Bogen等人为了治疗重癫痫患者，切断了病人大脑左右两半球之间的胼胝体和连合纤维（约两亿根神经纤维）；一九七三年，斯佩里曾对裂脑人作过左右两半球反应测试。高桥根据这两个实验事实，主要是斯佩里的精心测试，作了心理学分析。在《左右大脑半球记忆痕迹的差异》一文中，他得出结论认为，左右两半球的机能相较，优势半球在左侧，劣势

①② 见张尧官、方能御：《1981年诺贝尔生理学、医学奖获得者罗杰·温尔考特·斯佩里》，《世界科学》1982年第1期，第47、48页。

半球在右侧。①高桥归纳列表如下：

优势大脑半球	劣势大脑半球
通向意识的联络脑	不是象左侧那种通向意识的联络脑
言语中枢的机能	几乎是非言语性机能
观念的构成	音　　乐
	图画和图形的感觉
分析性机能	综 合 性
时间连续性感觉	整 体 性
算术性机能（计算机性机能）	几何学的、空间性的机能

高桥把脑科学的新成就引进了心理学，但是囿于原有的观念，仍然作出了大脑左侧是优势半球、右侧是劣势半球的传统结论。

随着人工智能模拟和电子计算机的发展，近年来我国哲学界正在讨论认识主体问题，仅仅只有人是认识主体，还是"人—机"组成了一种新的认识主体？我国哲学工作者王海山同志在《人—机认识系统与认识主体》一文中，概述了人的两种智能活动。他认为，人类的智能活动可以分为两档，即分为低阶智能活动与高阶智能活动两个方面："所谓低阶智能活动，是包括诸如数值计算、图像识别及形式逻辑、数理逻辑推演等技术性思维；所谓高阶智能活动，即是包括比较复杂的形象思维、概念思维以及诸如直觉、灵感等非逻辑的和辩证逻辑的创造性思维。"②把思维分为高阶与低阶两档，是就思维的性质与思维的价值量而言；既包含了思维的

① 转引自《心理学探新》1980年第1期，第26—29页。

② 王海山：《人—机认识系统与认识主体》，见《哲学研究》1981年第8期，第27页。

内容，也涉及了思维的形式。根据斯佩里的研究成果，大脑既是一个统一的信息处理系统，两半球是高度专门化的，许多高阶功能集中在右半球等新的科学结论，可否再向前推演一步，作这样的预测：人类的低阶智能活动主要是在左半球进行，高阶智能活动则主要是在右半球完成？

从脑科学延及心理学再演而为哲学结论，或是从认识论追索至心理学再溯源达脑科学，可否进而作出这样一个结论：大脑左半球主要是个抽象思维区，右半球主要是个形象思维区？

大脑两半球功能专门化的科学结论，已为大多数科学家所接受。这种专门化是怎样形成的？是学者们仍在探讨的课题。Lemay氏报导，从尼安德特人和其他人科动物化石骨的内铸型中，就已经发现了这种不对称性。尼安德特人属古人阶段，生活于距今四万年前。自猿人以来，经过四十余万年的劳动和繁衍，其体征已经大变，比猿人更接近于现代人了。典型的古人男性脑量已达一千五百三十立方厘米；但其脑形与褶纹仍不及现代人规整和细密。由此可以推出至少在四万年前，大脑半球的一侧优势化（应当说：脑量）就已经形成了。对于斯佩里的功能专门化学说持有异议的学者，曾引用过一则资料说，斯佩里及其同事们对“裂脑人”进行精细的研究，并用各种年龄的人做了大量试验之后形成了这样的结论：“年龄在两岁（此时已经形成左、右大脑半球）和六岁（此时已有了书写和说话的能力）之间，这两个半球似乎已经开始‘专门化’。”①笔者认为，大脑两半

① «*Scjellce Digest*» 1981年89卷2期第18—19页，中译见«国外科技动态»1981年第8期第47页。

球专门化是在认识实践中经过极其漫长的历程后逐步定型的；最早，甚至要追溯到动物脑的演化史。两岁至六岁之间儿童的大脑开始专门化与尼安德特人头骨内铸型已可见一侧优势化，这两件事说明了：个体发育史复制了种的演化史。两者讲的是同一个问题：大脑功能专门化是在认识实践（主体感应、摹写、认识客体）的进程中逐步形成的。

从脑科学的实验、心理学的测试和认识论的发展来看，大脑左半球的主要功能：语言中枢机能、数值计算、逻辑推导等分析性理念性思维，类乎笔者所说的抽象思维。右半球的主要功能是：三维的形体、乐感、直觉、灵感等非逻辑的综合性整体性思维，类乎笔者所说的形象思维。如果说人脑掌握客体基本上可以分别为科学的艺术的两种方式，则左半球可名之为科学脑或科学型的脑，右半球可称之为艺术脑或艺术型的脑。

脑科学的历史，写到于今，依然是研究左半球功能的历史，并将其定为优势半球；对于研究甚少的右半球，知之亦少，则定其为劣势半球。斯佩里的研究成果，认为大脑的许多高级功能集中在右半球，为脑科学史揭开了新的一页；进一步研究右半球功能特点的课题，已经摆到了学者们面前。与这种状况相似的是，在人类认识史上，抽象思维（逻辑思维）的研究，已经取得了许多巨大的进展，建立了严密的逻辑体系。人类认识史，写到目前，依然是研究抽象思维的历史；而对于形象思维，则犹如"劣势半球"，并不为学者们所注重，它只能在抽象思维的推论中苟活。人类认识史的研究，是否也应当揭开新的一页，书写形象思维的研究成果呢？

世上除了运动着的物质和物质的运动，什么也没有。大

脑也是运动着的物质，思维就是上千亿（10″）神经细胞的生命物质系统配合协调的一种复杂活动（生命运动的一种形式）。思维即是认识的行进过程（“编码”？），即主体（大脑）对客体（大脑以外的外界存在；大脑本身，也被作为认识的客体——认识认识器官，思维思维自身）的反映。这种反映，就是主体对客体的摹写、提炼、复映、改造、重现、升华、综合等等。反映的方法、方式或形式，可以是具体形象的，即形象思维；可以是概括抽象的，即抽象思维。既然研究抽象思维规律的科学叫逻辑学（形式逻辑和辩证逻辑），为什么不能建立一门研究形象思维规律的科学呢？可否开辟一个新的领域，专门研究形象思维的起源、发展、特征和规律，称之为“形象思维学”？形象思维学早已躁动于认识论的母腹之中了。愿她早日呱呱坠地，走上其生命的旅程！

马克思、恩格斯说：“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在，而人们的存在就是他们的实际生活过程。”① 而人们的实际生活过程处于永恒运动的物质世界中，而这个永恒运动的物质世界又恒常是有声有色、千姿百态的。当你闭上生理的眼睛，“灵魂的眼睛”又睁开了。巴甫洛夫对高级神经活动作了长期的研究之后，曾经把思维着的大脑比作“镶嵌品”和“信号盘”，他猜想“假如我们可以看穿颅骨，假如具有最适宜兴奋性的大脑两半球的部位发光，那我们在一个正在思想、有意识的人的头脑内就可以看到，在大脑两半球皮质上有一个轮廓奇幻不规、形状和大小经常发生变化的光点，而四周都是或深或浅的黑影，布满了大脑两半

① 马克思恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，第29页。

球其余空间。”[①]现在，当我们凭借现代心理学和脑科学的新成就，沿着巴甫洛夫猜想向前神游，也来用“灵魂的眼睛”看穿颅骨、透视一具正在思维的大脑时，我们将“看”到一幅比巴甫洛夫描述的更为鲜明有趣的图像。当一位艺术家正在进行艺术创造时，其大脑的右半球是明亮的（形象思维十分活跃），犹如月球的向地面一般光洁；而左半球也有一些亮点（抽象思维也来穿插于其间），但大部分区域是暗淡的，犹如月球的背地面一般暗黑。当一位科学家正在从事科学探索时，其大脑的左半球是明亮的（抽象思维异常亢奋），犹如月球的向地面一般晶莹；而右半球也有一些亮点（形象思维也来穿行于其间），但大片区域是暗淡的，犹如月球的背地面一般阴暗。当我们“看”穿颅骨时，在我们“灵魂的眼睛”之前呈现的，竟是这样一幅奇妙的图像！

所以，不仅文学艺术创作，就是社会科学、自然科学的研究，也是离不开形象思维的。

简而言之，人脑掌握世界有两种方式：一种是具体形象的，即形象思维；一种是概括抽象的，即抽象思维。形象思维与抽象思维，对立又统一，相反复相成，构成了人的全部认识运动。列宁谈到认识的辩证法时，曾经简括地指出：“人的认识不是直线（也就是说，不是沿着直线进行的），而是无限地近似于一串圆圈、近似于螺旋的曲线。”[②]马克思主义认识论的完整的表述，应否如下图（见第435页图）。

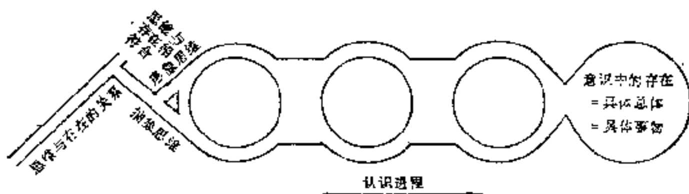
十九世纪初，黑格尔在讲述“美学是否可以作为科学思考的对象”这个课题时，曾经提出了心灵能够观照自身的设

---

① 《巴甫洛夫全集》第3卷第1分册，俄文版第248页；转引自$H.A.$穆萨巴耶娃：《论感性认识的生理基础》第83页，科学出版社1957年版。

② 列宁：《谈谈辩证法问题》，《列宁选集》第2卷，第715页。

想：“人们至少要承认，心灵能够观照自己，能具有意识，而且所具有的是一种能思考的意识，能意识到心灵本身，也能意识到由心灵产生出来的东西。构成心灵的最内在本质的东西正是思考。在这种意识到自身又意识到自身的产品的能思考的意识里，心灵就是按照它自己的本性在活动，尽管这些产品总不免有很大的自由性和任意性……。”这可否看作是企望建立思维科学的思想萌芽？现在，思维科学成了一门新兴的热门学科。这门学科研究人的全部思维，即抽象思维与形象思维的总和。



（摹写、提炼、复映、改造、重现、升华、分析、综合等等）

形象思维的幽灵，并非尼斯湖上的怪兽，虽已搜寻千百年，尚无定论；亦非时有传闻的U.F.O，尚需监测千百年，方可判定。形象思维，它是灵魂的眼睛，是人脑掌握世界的一种方式；形象思维，理应成为马克思主义认识论上的一个分支。

（原载《当代文艺思潮》1984年第1期）

·陶　同·

从微观人脑和宏观社会等动态系统看形象思维的特点

人类究竟有没有形象思维，争论已久。十年浩劫期间，形象思维问题更被划入了禁区。1978年，毛泽东同志给陈毅的一封谈诗的信发表后，“形象思维”说获得解放，许多书刊纷纷对此进行了热烈地探讨。归纳起来，大致有三种不同观点：一种是否定派，认为凡思维都是人脑借助语言所实现的对客观事物的间接的抽象的反映，都是逻辑思维。另一种是折衷派，一方面确认有形象思维，即艺术地把握世界的方式；但另一方面又说它仍是一种由现象到本质把握事物的方式，所以，严格地说这也是逻辑思维，并不存在一种与逻辑思维相平行或独立的形象思维。还有一种是肯定派，认为形象思维和逻辑思维是两种独立而协作的思维运动和方法。人类生活离不开逻辑思维，也同样离不开形象思维。

人类有否形象思维，不是单纯用主观的思辨和推理所能判断和解答的。向分子水平发展的现代神经生理学，从微观上为此判断和解答提供了初步科学的物质依据。

科学的研究和实验的证明，在漫长岁月的发展中，人类大脑两个半球形成了各自主管的特殊功能；左侧主管语言和

逻辑；右侧主管感情和形象；分别用电击左右两个半脑观察脑功能损伤的情况，印证了以上分工说。天生的盲哑人由于感受不到视觉和听觉的刺激，没有这方面信息的输入和处理，其相应的部位右脑便萎缩退化。用进废退，脑的两半球分工，正是两种思维运动实践的结果，说明人类长期以来确有两种思维方式。

需要产生了器官。人类为什么需要和产生了主管形象思维的右半脑呢？因为人类是生活在感性的形象的现实世界，而不是生活在抽象的分解的世界，人类为了生存和发展，需要对世界的感性和现实的信息作出当即的处理，比如对事物美的欣赏和判断是立即直觉地作出的。在一般情况下，当我们看到晚霞时，会不加思索地赞叹："真美！"这个判断作出之前并没有一个逻辑的抽象的分析认识过程。如果相反，某人看到晚霞时却说，美不美让我作一番逻辑分析后再说。人们反而会怀疑他脑功能是否正常。这种形象思维能力是人类在长期的生活过程中培养起来的，是逻辑思维能力不可代替的一种思维能力。

艺术家从观察生活、积累素材到用艺术手段塑造美的艺术形象，运用的主要是形象思维活动和方式。而一般人也离不开形象思维，包括对生活中自然状态的美的欣赏、判断和改造都需要运用形象思维。

人类有两种不同于动物的欲望，一是求知欲，一是求美欲。它们都是以事物的信息为对象的，社会或人化自然中事物的信息是多方面的，如一处名胜风景。它具有形式的，内容的；历史的，现实的；现象的，本质的；伦理的，科学的；生产力方面的，生产关系方面的……种种信息。求知欲是以事物各种信息或某方面信息为对象，借助抽象的分析、

综合，概念的判断、推理来对其进行处理，达到对事物间接的、概念的把握，从而发展了人类的逻辑思维能力。逻辑思维的具体的对象是有限的、抽象的，而事物的美，却是无限的、自由的。它的具体内容固然可以是特殊的，但它就现实的形象的整体，包含其所有的信息，所以是无限的；各种信息不是格格不入的相加，而是天然的融合为一体，所以是自由的。正如黑格尔指出的那样："知解力是不可能掌握美的。"①因为知解力总要把各差异面看成是割裂开来的局部。只有形象思维才能把握无限的、自由的美的现实的整体，能直觉地作出欣赏和判断，唤发起出自内心的愉悦和振奋的情感。由于人类有了这一形象思维能力，人类才得以在感性的现实中生存和发展。

抽象思维虽是由感性开始，在它开始阶段有时是离不开事物形象的。但后来它摆脱了事物的具体形象，作纯抽象性的理性分析。所以神经生理学科学实验发现：主管逻辑和语言的左半脑基本上不能代替右半脑的功能。而主管感情和形象的右半脑在某些限度内却能代替左半脑功能，它的这种功能主管和有限代偿，对研究和印证形象思维的特点很有帮助。别林斯基说："艺术家是用形象来思考的。"②形象思维自始至终都离不开形象；输入的是形象，存贮的是形象，加工处理的仍是形象，其间也常常适当地辅之以逻辑思维分析研究，诸如如何安排顺序，如何把许多形象典型集中，如何更鲜明生动等等，但其目的是服务于形象思维，更好地塑造形象，形象思维的一个目标和特点，便是启迪读者的形象

---

① 黑格尔《美学》，第1卷，第143页。

② 《外国理论家作家论形象思维》106页，中国社会科学出版社1979年版。

思维，唤起与自己相同的情感和体会。唐代诗人贾岛改“僧推月下门”为“僧敲月下门”，使诗更加生动形象，似乎在见到敲的动作同时还听到了“笃笃”的门声。从而流传千古成为“推敲”典故的来源。他在炼字时虽然用形象的推和敲动作来琢磨对比，但也难免伴以逻辑分析：夜间的门怎能是虚掩可推开，敲关闭的门则更能形象地表现夜深人静的意境。逻辑思维和形象思维并不相互排斥，而是相辅相成的，进行形象思维时可辅之以逻辑思维，但却不可以后者代替前者。达·芬奇在创作那闻名于世的杰作《蒙娜丽莎》前，给自己提出了复杂的任务，即就外表上全然不动的模特儿来表达她内心的活动，这一考虑虽从更好塑造形象出发，但就中显然已包含逻辑思维的成份，可是，他完成后的《蒙娜丽莎》那娴静、含蓄的“永恒的微笑”，却是用任何逻辑思维的写作也表达不出来的。左半脑能辅助却无法代偿右半脑的功能。

美的信息的主要加工处理是人的右半脑，而美的信息的输入器则是人的全部感觉器官。从美的信息对象性输入器官动态系统的剖析，亦可进一步了解人类形象思维的客观需要和特点。

人的所有感觉器官，是由于对客观世界一些属性把握的对象性需要，而发展起来的一个整体的动态系统。人的感觉器官不是万能，只能输入客观世界的部分信息。它是以人类生存所必不可少为最低目标，又是以人类发展的需要和可能为最高目标的。人类的感觉器官功能的适宜度是颇为有限的。整个感觉系统，从客观现实接受的信息85%是从眼睛输入的。视觉的适宜刺激物是波长为400—760毫微米的光波，如果照射两眼的光波为400毫微米，我们看到的就是紫色；如果是700—760毫微米，我们看到的便是红色；两端之间则

依次是蓝、黄、绿、橙各色。将它们全部混合则是白色。然而在人类这个视觉尺度之外，还有一个幅度超过70倍的由Y射线、X射线、紫外线、红外线、雷达、无线电波、交流电等组成的电磁光波段。是我们看不到的、人类的听觉能对每秒16—20,000次振动的声音有所感受，对其中每秒400—11,000次振动的声音感受性最大。音强超过140分贝时，便使耳膜有疼觉。海豚能用超声波唱歌，人类只能用器具把它译成人类听力适宜度的声音，才能欣赏。人类的其它感官：嗅觉、味觉和躯体觉等也都同样只具有有限的适宜度。这些感觉器官各具专能，组成了一个缺一不可的人类感觉器官的动态系统，成为人类对象性地输入感性现实世界信息的物质条件和尺度。比如在欣赏江边晚霞时，除了动用视觉，也还有流水的潺潺声、归鸟的鸣啼声传入耳内；有晚风吹拂身躯所感到的气息，可能还有手扶树杆的触觉，……这些信息通过不同的器官，组成了一个整体的动态的对象性的晚霞美的信息。

正如马克思所说："任何一种对象的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我们的感觉所能感知的限度为限。"①人类的感觉器官是长期历史形成发展的结果。是根据自身对象性的需要和环境的许可进行不断自控调整的动态系统。它的尺度是有限的。但正是因为这有限才使人类能生活在对象性的有序的现实世界里。不难设想，如果人类能看见所有电磁波、听到所有的频率和分贝的声音，感受到现实世界一切的信息，那么就将生活在一个混乱不堪、而得不到安宁的环境里。可以断定这样的"人类"是不会产生的。自然生成的对象性信息输入的人类感觉系统，是

① 马克思《1844年经济学—哲学手稿》，第79页。

人类对事物形象信息把握的物质条件，它决定了人类形象思维的特点、可能和需要。人类感觉器官能感受到的信息世界是一个“人类尺度”的世界，是属人现实的实际现实世界。到现在为止还没有也不可能出现一个红外画家、超声波音乐家。虽然“人的眼睛的特殊构造并不是人的认识的绝对界限。”随着科技的发展，人类已经并将更多更好地输入生理器官适应度以外的信息，这是毫无异议的了。但这些“以外”的信息，只能供人们用以认识和利用来创造物质和能源财富，却不能直接成为以人类为对象的美的信息。利用紫外线原理可创造有特殊效果的萤光颜料，但人类的肉眼仍看不见紫外线，谁也不可能成天带着种种器具如显微镜、X光等等去生活。美的信息来自以人类感觉器官为对象的现实世界，世界是按照人类感觉的尺度呈现于人类面前的。人类为了生存和发展的需要可以也必须按照自已感官的尺度去把握事物的形象、美的信息。人类的形象思维便是在这种长期的对象性把握和改造事物形象和美的过程中形成和发展起来的。

形象思维的代表产品——音乐、绘画、舞蹈、小说、戏剧等等，正是从不同的方面以人类的形象信息输入器官的动态系统和形象信息处理器官、人脑的动态系统为对象来塑造艺术形象的。正如恩格斯说的，“在这个基础上才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦德森的雕刻及帕格尼尼的音乐。”①

二

正如歌德说的，美具有“无须深思熟虑，直接引人愉

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，第510页，

快”①的特点。审美的直觉性和感情色彩为人人经验所感知和证实。但对这直觉性和感情色彩的理性的还是非理性的，却有着迥然不同的认识。

人类学家认为从卵子受精的婴儿的出生成长，是人类进化史的缩影。婴儿也正是人类的童年，研究婴儿智力的成长，有助于揭示形象思维特点的奥秘。

人脑是人这个有生命的大系统的一个小系统，它随着人的社会实践，生产实践，生活实践，工作实践而不断地发展变化的，硬件和软件、即生理和意识是相互制约而又相互促进的。婴儿开始时只会本能的哭和笑，到四个月左右开始有了重大的突破，能逐渐判别大人表情的性质，而作出相应的反应。比如看到大人的笑容，他便会报之以笑。婴儿此时还不会说话，没有语言，为何能作出判断和反应呢？

向高分子微观水平迈进的现代神经生理学实验研究表明，记忆与脑内的化学分子合成有密切关系，是一种物质运动，记忆痕迹以物质形式保留在脑内。新信息输入时电冲载负着它沿着神经纤维进入，使神经细胞的“开关”打开，突触连结，达到相应的感受野，刺激了痕迹中的合成物质如RNA，从而能提取记忆。婴儿的大脑正是通过这种物理和化学运动，从空白到存贮了很多面容形象。当大人笑容对待他时，常伴以喂奶、爱抚、亲昵等等，这些信息通过各种器官输入后，复合成了一个笑是可亲的印象，并因不断地反复而加深。所以当其存贮达到一定的程度，再见到大人的笑容时，就能提取贮存对新信息进行对照判断处理，于是输出了发笑的指令。

---

① 《歌德论艺术》，转引自《外国诗选》1981年第1辑。

没有语言和逻辑功能的婴儿，这一精神活动，明显地具有维形直觉性的简单的情感性。成人的审美力正是在这一基础上发展起来的。不过它已有了质的发展变化。引起成人审美力质的变化的因素主要有二。首先是语言信号引起其脑的生理和功能发生了飞跃的发展，形成了语言中枢，并划分为视觉语言区、听觉语言区等。形象信息输入语言区后，可通过语言加以描述理解处理。语言不仅是形象思维和逻辑思维的工具，也是两者信息交流的桥梁和载体：使形象思维能转化为逻辑思维的素材的论据；逻辑思维能协助形象思维进行目标性的存贮、定性、归类、加工、改造、联想、想象、创造。所以成人能进而辨别笑的程度：默笑、微笑、大笑、狂笑；笑的性质：冷笑、苦笑、嘲笑、狞笑等等。引起审美力质变的另一因素是：由于生活实践的积累、个人境遇和世界观、人生观、审美观的形成，知识水平和思维能力的提高等等，使审美的直觉性有了质的变化，能感受和分辨某些笑容所蕴含的思想感情和其真善、丑恶，同时在审美感情上也具有了鲜明的倾向性和社会性。正如鲁迅所说："能憎能爱才能文。"感情是形象思维的重要特色，它能促进和制约形象思维。

形象思维的理性审美直觉和鲜明的感情特点，从两个对立而统一的方面制约着形象信息。使它得以合乎情理的加工处理、归类编号，在脑内存贮，留下痕迹。由于形象是可视、可听、可感觉到——即具直观性，所以新的形象信息随着每秒400公尺的电脑冲输入后，和编码存贮的形象可迅速地直接地对照筛选。使新的审美活动又具有直觉性和感情性。古人曰："听千曲而后知音。"因此直觉性和感情性看似没有思维过程。其实是形象的可直观性所决定的，是建立在以往一贯的理性基础上的。它不是随意性和无理性的，而

是受情理两者的制约，并又根据反馈信息在不断的调整提高，螺旋上升。

所以，马克思说："感觉"能"通过自己的实践直接成为理论家"。① 自己的直觉就能体现自己的逻辑判断和感情爱憎。有了直觉的审美力，人类才能对现实的感性的世界的具体对象及时作出必要的判断和处理。

神经生理学研究先天盲人复明后的多例证明，由于他们过去没有形象的存贮，所以他们对简单的方形和圆形都没法区别，既使他们对照实物熟记对形状的逻辑解释，但是一更动方位，他们仍不能进行辨认。另外，切除狗的枕叶和颞叶之后，它虽未丧失视力和嗅觉，但因丧失了存贮，而不能认识它的主人。这些研究不仅可证实形象思维的直觉性是建立在新信息和存贮信息的直接对照筛选上的，而且说明形象思维的直觉功能等是逻辑思维所不具备的思维。

由于形象思维审美的直觉特点，才能使人在审美时产生一种不费力的、轻松的、出自内心的愉快。这种审美愉快正是人类求美欲得以满足和发展的重要动力，促使人类积极从事把握和改造美的实践，使人类的生活和人类自己变得越来越美。

脑内的形象存贮和其审美判断、感情归类不仅对输入的新信息能作目标性的处理，而且还制约着主体对形象信息的对象性输入。正如俗话说的："龙识珠、凤识宝，牛羊只会识青草。"外界各种形象信息浩如烟海，哪些信息可能被输入，哪些信息却视而不见，这主要取决于它是否是主体对象性的客体。人脑不等于人，人不仅是能思考的存在物，更是

---

① 马克思《1844年经济学—哲学手稿》，第78页。

能从事社会实践、生产劳动的存在物。人是什么样的，是和他在进行什么实践和怎样进行实践是一致的。“穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京拣煤渣老太婆身受的酸辛，饥区的灾民，大约总不会去种兰花，……贾府上的焦大，也不会爱林妹妹的。”①

人脑传递信息指令人的实践，而实践又传递反馈信息来（正或负）纠正、充实和发展人脑的生理和意识。直觉不同于感觉，感觉是直觉的基础，直觉要在实践中成为正确的“理论家”，就要使人的自控向以下几个方面转化：（1）输入尽可能多的社会美，自然美，艺术美的形象的信息，对一个艺术家来说要深入生活收集和积累素材，才有利于更好地对照、筛选、组合、加工、创造。（2）要具有正确的世界观和人生观，象鲁迅说的那样，在这方面不应是平均数，而是“先觉”，与人民情感息息相通，才能做一个与人民呼吸与共的“直觉”“理论家”。（3）要有高度的审美水平和艺术修养，才能更充分发挥联想和想象等形象思维能力，进行粗精、低高、优劣等形象筛选归类，和正确的加工改造。

第四代电脑只有单纯的逻辑思维，没有求美欲望没有感情程序，没有形象的存贮，所以就象左脑不能代替右脑一样，而不能进行创造性的形象思维。

三

形象思维的产品——艺术的动态社会系统的反馈信息，

① 鲁迅：《二心集·“硬译”与“文学的阶级性”》。

形象思维是社会化人类自控的产物。

系统之所以应当是开放的才有生机，才能走向有序和发展，就是因为它是处于一个外部环境之中，也就是说，在它之外还有一个更大的系统，它是大系统的一个小系统或子系统，是大系统动态网络中不可分割的一个有机的局部；与大系统有着不停息的能量、信息，物质的交换关系。艺术创作是形象思维的典型，是艺术家思维系统中的一个小系统；而艺术家则是社会大系统中的一个子系统。只有把艺术创作放在宏观的社会大系统的网络中，才能更全面而准确地揭示形象思维的本质和规律。

这就要首先弄清楚社会这个动态大系统。

社会是个大的开放性系统。世界上和历史上的各种观念、社会制度、生产能力、社会结构、经济文化、科学技术、智力、人力资源、自然资源、历史状况、以及国际环境等等，即为它的投入；经过社会这个大程序库，即生产力和生产关系，以及建筑其上的上层建筑、意识形态等等，相互制约、促进、转化、处理，而形成整个社会现实生活面貌，输出种种物质和精神文明建设的成果。物质文明成果是经济基础的新输入，社会系统物质能量的自控，制约和促进上层建筑和意识形态；精神文明的成果，政治理论、哲学、史学、美学、文艺、科学等等是意识形态的新输入，反作用于社会结构，起到信息反馈的自控作用。

生产力和生产关系的矛盾统一是社会发展的内因和动力，社会自控就是使生产关系不断地适应和促进生产力的发展，使社会能按规律地由低到高，走向更加有序和完善。在阶级社会，当生产关系和生产力发生了不可调和的矛盾时，自控就会最终引起革命，“输出”一个新社会。社会自控在反

馈信息方面具有多种形式，它们各具不同的特点和功能，既有关连，又有区别，各不可少，互不可替，相辅相成，是自然生成组合的一个有效的系统整体。

典型的形象思维——艺术创作的产品，所承担的自控作用的特点是：不是去反映社会生活抽象出来的某一个问题，而是形象地全面地把握感性的社会生活的整体，即生产力、生产关系、上层建筑、意识形态等等都天然融为一体的现实生活（包括生活的自然环境）形象。它是社会生活的一面镜子，也可称是生活的缩影，但不是纯客观的自然主义反映，而是带有鲜明的审美倾向和感情色彩的镜子、缩影。实践是检验真理的唯一标准，反映真实的典型的社会生活的形象，是必不可少的一种社会的自控。它能使人们看到生活的真善美和伪丑恶，激起人们的爱憎感情，去从事改造生活（±）美的实践，达到使生活变得更美、更振奋愉悦，更生机勃勃、丰富多彩。这便是典型的形象思维，艺术创作的使命和本质。

艺术创作是以社会生活自控作为目标，这便决定了艺术家必须对社会的发展和现实生活有所抽象的认识和研究，使人物、生活、环境等等典型形象的塑造，符合于社会发展规律。但理论只能辅助艺术家对形象的分析，而不能代替感性的现实的生活形象。正如恩格斯所说，特殊是最好的小说家，生活的形象充满了偶然性和特殊性，而这正是塑造形象所必需的。理论探求的是抽象的普遍性，联系到具体的实际往往就有很大的差距，比如不正之风，理论上看是和党风相对立的，消除不正之风是关系到党存亡的大问题，必须反对和批判搞不正之风的人。但电影《在被告的后面》所塑造的那个搞不正之风的厂长，他有可恨之处，却又值得同情，甚至有

不少可爱之处，却是个可爱大于可憎的形象，一个真实的富有时代个性和特殊性的人物。这部电影就是抽象的理论所代替不了的生活的镜子和社会的缩影，普遍引起人们感情上的共鸣，发人深省。

生活实践是社会科学理论研究的对象，人们只能从生活实践中去抽象出理论，然后再反过去指导生活实践。所以，总的来看生活总是走在理论的前面。生活中总不断出现新问题有待理论去研究解决。那么在理论家尚未解决之前，其他人就不行动，艺术家也就不去反映生活了吗？恰恰相反，艺术家真实地典型地反映生活，不仅有助于一般人把握生活，也有助于理论家去把握社会发展规律。马克思就曾说过："英国的一派出色的小说家，以他们那明晓通畅和令人感动的描写，向世界揭示了政治的和社会的真理，比起政治家、理论家和道德家合起来所作的还多。"这种例子在文学史上是屡见不鲜的。比如我国不朽的文学巨著《红楼梦》，作者曹雪芹在其小说的一开篇就写了一首表达他写作时思想感情的小诗："满纸荒唐言，一把辛酸泪，都言作者痴，谁解其中味？"他虽带有强烈的感情倾向，但由于受到历史和境遇的限制，对他所描写的生活的认识，只能达到有限的深度。那时连封建社会一词他也不可能听到，怎可能如今人能分析到的那样，明确地把反映封建社会必然崩溃的生活定为自己写作的主题。虽然如此，他的作品不仅是具有重大的艺术价值、审美价值，而且被理论界看作是当时社会的百科全书，是研究那时社会历史、经济、政治的最好材料。

现实生活往往提出许多迫待认识解决的课题。艺术家既使一时还不能从理论上加以认识，但只要与人民的思想感情一致，及时地真实的反映出来，便是完成了其社会生活自控

的使命。人类不仅对新的生活、新的人物、新的形象认识要有一个过程，而且对过去的许多问题也未完全从理论上加以全面的准确的认识，这也是逻辑思维不可代替、也代替不了反映感性现实生活的形象思维的一个重要原因。应是既反对形象思维的非理性、非自觉性的自然主义，也反对把形象思维当作逻辑思维的形象图解的工具、附属品的公式化概念化的艺术。形象思维是与逻辑思维各具处理不同信息对象的方式和功能，是两种各自独立而又相互联系的人类思维，两者产生的两类精神产品，是缺一不可的动态社会系统自控的反馈信息。艺术家和思维科学家是人脑形象思维“软件”的工程师。

(原载《当代文艺思潮》1985年第1期)

· 黄海澄 ·

从控制论观点看美的客观性

一

美是主观的、客观的、抑或主客观的统一？这是美学史上的一个老公案，聚讼纷纭久矣。尽管于此三说之外很难另辟新说，然而随着科学的发展，随着人们认识水平的提高，却可以作出新的解释。

我认为美是客观的，但是，它又不象物质、能、自然界的天然信息那样，可以先于认识它的主体而生成，可以根本没有观赏它的主体而存在。美不是造物事先为我们准备好、供我们享用的宴筵，美是生成的。它的生成过程与能够欣赏它的主体的系统发育与发展过程有同步性和耦合关系，它是适应主体系统发育与发展过程中的自调节的需要而产生，并在与能够欣赏它的主体系统的相互作用中而发展的。美的发生学断不是宇宙的发生学。在我看来，只能从人类的动物祖先、人类和人类社会的系统发育和发展史中，去探寻美的发生学与发展史。（关于审美观象和美的发生与发展及其历史作用已

另文论述，见《世界艺术与美学》第3期，此处不赘。）

西方美学家中有一派被称为“绝对的客观论者”，他们所理解的美的客观性，是指审美对象仅仅依靠它本身的某种性质而美，与其他无关。他们认为客观的美不以人的是否存在为转移，即使世界上的人都死光，美的事物照样是美的（乔德）。这样的客观论令人望而生畏，因为它实在太“绝对”了。西方人所说的美的客观性大致如此，正象他们通常所理解的唯物主义实质上是机械唯物论一样。这也是西方持客观美论者少的原因之一。

苏联美学界有一派的学说叫做“自然说”，持此说者认为，美的客观性不依赖于人、人类社会而存在，美的根源和基础在于现实、自然界固有的属性、规律。那么究竟是客观物质世界的哪些属性和规律才是美的呢？一般说来，他们认为诸如事物的普遍联系、多样性的统一、和谐之类就是美的基础。当然，自古及今几乎所有的美学家都承认多样性的统一、和谐之类是形式美的要素。然而事物的普遍联系、多样性的统一、和谐等，先于地球上的任何生命现象早就有了。事物的这些属性为什么美呢？“自然派”实在说不出什么来。结果导致神秘主义和宿命论，这些属性之所以为美的属性，就因为它是美的，是天生的，命定的。在这里，事物的因果关系链条断了，它本身就是它的原因。这种机械唯物主义的客观论与西方绝对的客观论，本质上没有什么差别。

机械的或绝对的客观论者的根本错误，在于他们不了解、也不想了解审美现象是怎样发生的和起什么作用。既然不了解审美现象的本质，当然也就无法了解美的本质。他们只是从一般的经验事实出发，看到构成审美事实必须有客体和主体，客体必然有某种属性引起主体的审美快感，于是就简单机械

地把客体的某种孤立的性质归结为美的本原了。他们简单化地把审美现象完全归入认识论，在他们看来，审美就是对不依赖于人和人之间关系而莫名其妙地存在着的美的认识，就象是认识空气、阳光、银河系、原子核等认识对象一样，只不过比认识一般非审美对象多一层审美快感而已，此外就没有什么差别了。形而上学的方法论使他们无法看到，人类社会系统的审美现象是适应自身发展的需要而产生和发展的，它是人类为实现向更高的有序化发展而必具的调节机制之一，对于调节人们的关系和行为有巨大的作用。例如人的文明行为是美的，它为什么美呢？因为它是人的一种优秀品质的形象的表现。这种品质之所以是优秀的，是因为它适应了人类社会作为一个动态系统自调节的需要。人类社会要生存，要发展，没有这种审美调节机制或这种审美调节机制出了毛病，就乱套了，社会将无法生存，遑论发展！我们只消回忆一下由于政治出了毛病（路线错误，坏人篡权）而致使审美调节机制也出了毛病的"史无前例的"十年动乱期间的情形，就完全明白了。那时一些人以不文明、不道德、野蛮破坏、残酷迫害为美，我们的国家作为一个现实系统濒临崩溃的边缘。实践中的反馈调节必然会纠正这种偏离稳态的振荡现象，重新回复到稳态（实践中的惨痛教训作用于人们的意识，人们的意识又支配人们的社会行为，在实践中拨乱反正）。文明行为之所以为美，是由社会发展的利益决定的，是在社会实践中形成的。离开社会发展的利益，离开人们的社会实践，任何善恶美丑都失去了价值判断的标准，也就无所谓善恶美丑了。乔德的即使世界上的人都死光也仍然存在着美的说法，实在荒唐。机械的客观论者只看到客观事物的某些性质似乎是引起美感的原因这样一个简单的、直线的、

单向的因果关系，此外就不知有他了。这样的简单因果关系链只是审美现象中复杂的、双向往复的辩证因果关系链的一个小小的片断。他们怎么会不陷入形而上学的机械论呢？

机械的或绝对的客观论者之所以错误，还在于他们混淆了主观和主体的区别。主体可以指单个的人，而单个的人与单个的人之间又可以互为客体。当某甲作为主体进行审美的观赏时，某乙在他眼里便是客体，反之亦然。主体也可以指社会人群，而社会人群在任何一个人眼里又可以是客体。人和由人群构成的社会系统，是客观的存在，主体并不等于主观。人们的思想、情感、意志等精神因素才是主观的东西，主观依附于人，以人为载体但它并不等于人。美不以人的主观为转移和不依赖于人的主观而存在，并不等于美不以作为社会系统的主体为转移和不依赖于主体系统而存在。就拿多样性的统一、和谐这些形式美的要素来说吧，在机械论者看来，它作为美是自宇宙开辟之日起就客观地存在于宇宙之中了，至于有没有人类，对于它的美毫无影响，人类出现以后，只是认识、享用它，或依照这种宇宙间早已神秘地存在着的天然形式美的规律再创造些人工的形式美而已。在我们看来则不是这样。多样性的统一、和谐的自然现象，确实是在人类出现以前的自然界中早就有了，它的确不依赖于人和人类社会而存在。但是，那时它只是自然现象而已，并不具有美的属性。它作为美的要素是要依赖于客观存在的人类系统的。人类社会系统的美的本原在人类本身。人的正常的形体构造、生理节律、生命活动、社会实践等都是和谐的多样性的统一，这种和谐、多样性的统一对于人类的生存与发展至关重要，它的破坏就意味着人类和人类社会自身有序化的破坏，就意味着人类和人类社会作为系统的解体和灭亡。和

谐、多样性的统一之作为美，人类之喜爱和谐与多样性的统一，都是由人类和人类社会生存与发展的利益决定的，人类对和谐与多样性的统一的审美爱好作为动力，又反转过来巩固并发展人类自身和人类社会生活中的和谐与多样性的统一，这倒是系统的有序化程度的提高，就是由低级向高级的发展的客观内容的一个方面。至于自然界的和谐与多样性的统一，只是由于它同人类和人类社会中的和谐与多样性的统一有某些类似，有一致的规律，它能象征性地显现人类和人类社会生活中的和谐与多样性的统一，因而它才成为美的。自然界的美实质上是人类和人类社会生活中的美的反照，是人的某种本质、本质力量或理想的对象化，它怎么能够脱离人类作为系统的存在与发展而独立地成为美呢？人类对这些美的观赏，固然是在形象感知的基础上进行的，直觉的形象感知也是认识的一个初步阶梯，因此审美有认识的因素。但是它却不同于一般的认识，它并不是在分析、综合、判断、推理的基础上，认识清楚了对象的本质及其对人类生存与发展的巨大利益之后才开始感到审美愉快的，而是在直觉感知的瞬息即产生审美愉快，它是一种在直感基础上的情感体验，因此它主要不是认识。美的形象所显现的人的本质、本质力量或理想，对人类和人类社会自身的生存与发展具有巨大利益，而审美观赏却没有利害感，它不需要用抽象思维去把握这种利益。人类社会的审美导向一定的目的，即实现人类和人类社会系统的稳态发展，提高人类自身和整个社会的有序化程度；然而进行审美观赏的个人却是无目的的，他意识不到这种目的，也不需要意识到这种目的，照样可以进行审美观赏。认识这种目的性是科学的事，而不是审美观赏的事。因此，机械论者把美当作不依赖于人和人类社会的天然存在物，

象物质和能量那样；把审美说成是对这种美的单纯认识，把审美现象完全归入认识论，这实在是再荒谬不过的了。

机械的或绝对的客观论者之所以错误，复在于他们不懂得"关系"的概念，不了解"关系"也是事物的客观属性的一个层次和方面，对事物的本质有规定性。美的事物之所以是美的，与这样两个方面的因素有关：第一，是它本身的某种性质，第二，是它与主体系统（例如人类或人类社会中的阶级、阶层、集团、种族、民族、国家等）的关系的性质。这里所说的"关系"不是认识关系，不是一般的实用关系，而是审美关系，即对象所形象地显现的人的本质、本质力量或理想这样一些审美内容对于作为系统的人类和人类社会的功利关系（参见拙作《关于美的功利性的对话》，《福建论坛》1983年第3期）。单单事物的性质这一因素，不能决定该事物的美丑。同样性质的事物对不同的阶级、不同的民族或者不同时代的人来说，其美丑可以不同甚至相反，这是有目共睹的事实。而这也往往是主观论者诘难客观论者的主要口实：你们看吧，同一事物，性质毫无变化，不同的人对它却可以有不同的甚至相反的审美判断，可见美不在客观事物，而在人的主观。绝对的客观论者对于这一诘难是绝对无法回答的。于是有些人在客观论面前却步了。机械的客观论者和相对主义的主观论者都不懂得"关系"对美的重要性。某一事物的性质虽然没有或很少变化，但它却可能与不同阶级、阶层、集团，与不同的种族、民族或不同时代的人的关系的性质有所不同，因而其美丑和美丑的程度也就不同了。舍弃"关系"便无法言美丑。因此，可以说事物的美丑的性质是该事物本身固有的某种物理的、生物的或社会的性质与它同作为系统的人类或一定社会人群的关系的性质的统一，两个方面缺一不可。事物本身固有的性质

和它与人的关系的性质都是客观的，因此，美丑也必然是客观的。性质和关系既然都是事物的属性（参看金岳霖主编《形式逻辑》第15页），那么也可以说美是事物的某种客观属性。但是，当机械的或绝对的客观论者说美是事物的某种客观特质或属性的时候，他们往往忘掉“关系”的概念，而仅仅指事物的某种物理的、生物的或社会的性质。他们的许多神秘主义的无法用科学解释的说法，直接与此有关。

我们所主张的客观论与机械的或绝对的客观论有原则的区别。我们是从人类的审美机制作为人类系统演化和社会发展中必然出现的调节系统的角度来肯定美的客观性的。红外线制导导弹之所以自动追逐热源，打下飞机，是因为在它本身的构造中装有一个热制导系统。人类之所以爱美，审美之所以能够调节人们的行为，是因为人类作为一个现实系统其自身生存与发展的利益决定了人必然对某些事物的某些属性有一种强烈的情感倾向，以实现系统的动态存在方式的最佳调节。不过人的这种情感倾向并不是由于在人的头脑中安装了一个什么调节器的结果，而是在漫长的系统发育和个体发育中，在实践中，在现实的关系网里逐渐形成的。热源的性质及其与红外线制导导弹的关系的性质的客观性，恐怕很少有人怀疑，同样的道理，美的事物的性质及其与审美主体之间的关系的性质的客观性，也不应当有什么怀疑。这样拿最低级的物质运动形式（物理现象）同最高级的物质运动形式（人类社会现象）相类比，从传统的观点看来，简直是不伦不类，甚至会触动某些人的神圣感情，引起崇高的愤慨。然而从现代科学的观点看来，这种类比却是十分自然的。正是由于这种“不伦不类”的类比，许多以仿生学为基础的自动控制机，包括象电子计算机这样的成为一代技术成就的重要

标志的东西，被源源不断地创造出来了。类比法是现代科学方法论的一个重要组成部分。类比并不否认不同种类事物间本质的区别，然而由于事物的质是多层次多方面的，相互类比的不同事物间在某一或某几个方面或层次上，又有质的联系。这质的联系就是类比的基础。人们把从深入研究某一系统所获得的知识，运用类比法去研究与它有类似之处的另一系统，往往能得出新的科学结论，这是被人类的科学实践证明了的，不应当有任何怀疑。

二

现代西方美学中，主观论占优势。人们看到，对同一对象，在有的人看来是美的，在另外一些人看来是不美的。这种现象是司空见惯的事实。中国早就有“情人眼里出西施”的说法，西方也有人说：“美不存在于被爱者的身上，而存在于爱者的眼睛之中。”人们还看到，同一件艺术品，在一个时代是最高珍品，过了一个时代不怎么显眼了，再过一个时代竟湮没无闻。相反地，另一件艺术品，初不被重视，少有人垂青，其作者姓名不著于当世。过了一个时代，它引起了人们的兴趣，再过一个时代，竟成了美的艺术的典范，它的作者也随之名扬宇宙了。机械的或绝对的客观论者对这些现象是根本无法解释的，于是主观论者就出来大显身手了。他们认为，一物美与不美，完全在于观赏者的趣味。杜卞斯说，在审美领域，每个人都是他自己独立思考的绝对君王。克罗齐甚至把美学上的主观论的观点推演到历史领域，说历史是一种意识，既往的历史也是随时代变化的。他的论据是古希腊人眼里的亚理斯多德怎么能同我们所说的亚理斯多德

一样呢？这就是更露骨的主观唯心主义了。

这种以“趣味”为中心的主观美论的错误根源，主要在于坚持此说的人不懂得“动态关系”的概念。历史、古代艺术，都是客观存在的事实。关于历史的著作，对艺术品的评价，则是意识形态。历史人物和历史事件已成既往，不会有什么变化了，只有史料的发掘和辨伪仍在进行。但是，历史人物和历史事件在以后的历史发展中与不同时代的人们的关系却是动态的，时时在变化中，因而历史人物和历史事件的意义、价值也在变。所以，同样是一部春秋战国史，各个时代有各个时代的写法，彼此不会完全相同。这种不同，一部分是由于新史料的发现和旧史料的辨伪造成的。然而这不是主要的，主要是由于历史人物和事件与各个不同时代的人们的关系的变化造成的。这种关系的变化，引起了历史人物和事件的意义、价值及其在当代社会生活中作用、地位的变化。这关系、意义、价值、作用、地位等，都无不是客观的。这些客观的变化，导致了人们对其主观评价的变化。对历史的主观评价是社会意识，克罗齐竟据此得出“历史本身是意识”的结论来，实在是荒谬绝伦。

主观美论的错误与此相仿佛。美的事物，包括艺术品在内，它的美是由它本身的性质以及它与作为系统来看的审美主体的自调节的需要之间的关系的性质决定的。作为死信息的古代艺术品，其本身的性质一般不会有什么大的变化了，当然也不能排除某些变化。例如古代绘画随着时间的流逝而来的色彩的败褪，古代石雕由于风雨的剥蚀所造成的神态的变化等等，这当然影响它本身的美。据说近代之所以有人认为古希腊雕像的最大特点是“静穆”，就与这些雕像历年代久远而轮廓和表情的鲜明度渐减有关系。我们今天所看到的古希腊

人的雕像与古希腊人自己所看到的这些雕像相比，就好象蒙上了一层巧斑纱那样，有些朦胧了。诸如此类的变化虽然影响后人对古代艺术品的鉴赏评价，但其古色古香往往不是降低而是增加了它的美学价值。因此这决不是艺术品在各个时代美学价值变迁的根本原因。真正影响古代艺术品美学价值变迁的还是关系原则。一件古代的艺术品与它后来各个时代的人们的关系是动态的，不是凝固的、僵死的。这种关系的变化引起了它的美学价值的变化。它的美是由它本身的基本性质(不变或极少变化的部分)与它同作为主体系统的社会人群的自调节的需要之间的关系的性质（可变部分）两个方面决定的，是这两个方面的统一。因此，这古代艺术品本身虽然基本上不变或极少变化了，而其美却随着人类社会的发展在不断变化。其变化的速度和幅度的大小，以社会主体系统自调节的需要与这些艺术品的关系的变化速度和幅度的大小为转移。我们不妨名之曰美学上的"浮动价值论"。人们对这些艺术品的审美趣味的变化，只能合理地被看作这种客观关系变化的主观反映。古代希腊奴隶制上升时期和全盛时期的艺术品，反映了古希腊奴隶主和自由民的精神面貌与审美理想，它是适应当时社会自我调节的需要而被创造出来的。它在满足希腊人的审美需要的同时，也影响他们的现实生活和社会行为，鼓舞他们的生活热情，对当时的社会生活起调节作用，推动了当时社会的发展。古希腊的艺术是古希腊人的社会生活活动内容不可分割的一部分。到了中世纪，封建主义的神学统治提倡禁欲主义，鄙弃人间的现世生活。以"天堂"、"极乐世界"许愿于循规蹈矩者，以"地狱"的凄惨恐吓"桀骜不驯"者。这种宗教神学的社会调节作用的方向是维护封建主义的统治，保持封建社会的稳态。它必然与充满现世精神、肯定现实人

生的古希腊艺术相矛盾。古希腊艺术对于中世纪的封建统治者是不美的，这个阶级在整个黑暗时代又占有支配地位，因此古希腊艺术被掩埋地下，湮没无闻达千年之久。到了文艺复兴时代。由于新兴的资产阶级要打破封建的桎梏，求得独立的发展，才重新发现了适合于它反封建的需要的古代希腊艺术，古代希腊艺术又成了无价之宝，成了美的不可企及的典范。古希腊艺术美学价值的由升而沉、沉而复升的变迁，主要是由上述三个历史阶段占统治地位的阶级与这些艺术品的客观关系的变迁所决定的。这个“关系”原则，不仅可以用来说明古代艺术品审美价值的变迁，而且可以用来观察一切事物的美学价值的变迁。一般说来，社会的主体系统自调节的需要，同自然界的关系的变化比较缓慢。因此，自然美的变化也比较缓慢，唐宋人在桂林所啧啧称赞的“玉簪罗带巧溪山”（宋·李纲：《桂林道中》），今天仍使我们赏心悦目。我们的子孙后代还将继续欣赏下去。其间虽有审美内容上的某些变化，但与社会事物比较起来，这变化就缓慢得多了。作为社会美的表现形态之一的人们的衣着装饰，其变化之速、之大，实在惊人，某些宋词、元曲和明清小说中激赏女人小脚的语句，直令我们肉麻。《子夜》中的吴老太爷看到上海东洋车上坐着的穿印度绸衫的半裸的摩登女郎，竟昏厥过去。这是因为这些社会事物与社会主体系统自调节的需要之间的关系的变化极快、极大，而且与不同的阶级和社会集团自调节的需要的关系极为悬殊。吴老太爷作为一个乡下地主，是封建势力的代表。垂死的封建地主阶级作为一个衰朽的、即将解体的社会系统，为了维护它的生存，恢复其已经失去的稳态，仍需要各种社会调节。其中包括审美调节。地主阶级所理想的妇女的美是低眉顺眼，三从四德，温良寡欲，

行不见足，笑不露齿。这对于维护封建秩序当然是有利的。吴老太爷作为地主阶级这一社会系统中的一份子，带着这个阶级的特殊社会地位所规定的社会意识，包括审美意识，来到十里洋场的上海，简直是一切都不堪入目，东洋车上那半裸的摩登女郎，在他看来尤其伤风败俗之至，成何体统！他只好叨念着"万恶淫为首"而一命呜呼了。

把整个人类社会作为一个大的自调节系统来看，社会的审美机制是它的调节系统之一，然而在人类社会这个巨大的系统中，又有若干对立的、并峙的或交叉的子系统，如各个种族、民族、阶级、国家等。各个子系统又可以包含若干亚子系统。自调节系统可以有若干层次，如阶级之中又包含不同的阶层、不同的利益集团等。它们一旦获得了相对的独立性，走上相对独立发展的道路，都需要有并且确实具备了多种自调功能。否则它们是无法存在和实现稳态发展的。它们都需要有各自的审美机制来调节各成员的关系和行为。事物的审美价值既然决定于事物本身的性质及其与系统的自调节需要之间的关系的性质，那么，一事物对于整个人类社会系统及其所包含的各子系统和亚子系统自调节需要之间的关系就可能不一样，甚至相反。这就造成了同一事物对于不同的系统和子系统来说具有不同的审美价值，其所起的审美调节作用也就不一样。例如《水浒传》之所以为农民起义领袖如李自成、张献忠等所喜爱，却被封建统治者列为"诲盗"的禁书而深恶痛绝之，是因为它作为美的艺术所起的审美调节作用是唤起受压迫人民向腐败的封建王朝造反，它通过美的艺术形象告诉人们，在黑暗残酷的封建统治下，走投无路的人民举行起义是有理的。这种审美调节促进了作为一个社会系统的农民起义军的发展，动摇、破坏了封建王朝作为一个统治系统的稳

态。《水浒传》作为审美对象，同起义农民和封建统治者的客观关系是不一样的，因而它对于起义农民和对于封建统治者的审美价值也就不一样，甚至相反。当然，具体事例往往是多种因素的综合，多种规定的纽结，而它作为说明某一道理的举例，只能取其一方面的因素、一个层次的规定。在这里，我们只取《水浒传》的基本思想倾向这一个方面来说明我们所阐述的理论。《水浒传》的艺术美是多层次多方面的，它所包含的思想也是多方面的。有个别封建官僚在比较承平的时期，或因爱其文字之美，或因欣赏其人物描写的生动，或只看到其中某些"忠君"的表面言词而喜爱并刻印之，是不足为奇的。这并不能推翻上面我们所讲的道理。

主观论者没有看到这样一些复杂的客观关系，只是表面地看到人们的审美趣味不同，对同一事物的审美评价不同，就径直把这些审美评价的差异完全归结为主观作用，而主观的趣味在他们看来又是莫名其妙的兴之所至，倏来倏往，不可捉摸，这就陷入了神秘主义（在承认美的客观性的基础上，我们应当如何理解审美过程中的主观能动作用，当另文论述）。这种把美归结为不可言说的"趣味"的神秘主义，同机械的或绝对的客观论者把美的事物之所以美归因于造物的神秘主义，究竟有多大的差别呢？真是殊途而同归。

三

在客观论和主观论之间，还有主客观的统一论。主客观统一论者认为，离开了主体，客观世界就根本谈不上有什么美丑的性质。美既然是一种价值，就不能离开人而存在。另一方面，没有客观对象及其某种性质作用于人的感官，也不

可能构成审美事实。因此，主客观缺一不可，美是二者的统一。

以这种观点去批判机械的或绝对的客观论和主观唯心主义的主观论，是有一定力量的。因为它在某些方面击中了它们的要害。但是，作为一种学说，主客观统一论仍然是经不起推敲的。

首先，如果把主体作为客观的社会系统（一定有组织的、统一在某种社会结构中的人群）来看，那么，认为离开了主体，客观世界本身就谈不上有什么美丑的性质，当然是正确的。美作为一种价值不能离开一定的人类社会系统而存在，也是正确的。但是，主客观统一论者也象机械的客观论者和主观唯心主义的主观论者那样，混淆了主体与主观的概念，把二者的区别抹煞了。美不能离开实践着的主体系统而存在，并不等于不能离开个别人的主观意识而存在。美不决定于人们的审美意识。人们的审美意识和美，都决定于作为系统的主体的生存与发展的利益，都依赖于主体系统的生存活动，包括人类的社会实践活动。在人们的生存活动中，形成人与人之间、人与物之间的动态的自然关系和社会关系网。离开这关系网无法言美丑。离开个别社会成员的主观意识，上述关系网照样存在，美丑照样存在。你没看见过桂林山水的美，并不等于桂林山水的美就不存在了。你没读过《红楼梦》，并不等于它没有艺术美。这是显而易见的道理。

其次，主客观统一论者混淆了美和审美事实的区别。没有观赏者的主观，单有外物，不能构成审美事实，审美是主客观的统一。因此，审美既需要一定的客观条件，也需要一定的主观条件。一个最简单的事实是瞎子不能看画展，聋子无法听音乐。但是，这并不等于绘画和音乐的美就不存在了，只不过对于瞎子和聋子不能构成审美事实而已。若瞎子说

绘画美为子虚，聋子说音乐美为乌有，这是要引起绘画和音乐的爱好者的抗议的。

再次，主客观统一论者把价值看作主客观的统一，是不妥的。“价值”是个广泛的概念。有各种各样的价值，从经济学领域的商品价值，伦理学领域的道德价值，到美学领域的审美价值，都各有不同的内容。但是，作为价值，却有它们的共性。价值，不管是什么价值，都是事物满足人们的需要的一种属性，这包括两层内容：一是事物本身的性质。二是它与主体需要之间的关系。舍弃“关系”而只讲“性质”，那么黄金与污泥只有物理性质上的不同，没有价值等级上的差别。只有当它们与人们的社会需要联系起来时，黄金和污泥才有了价值区别。由此可见，事物的价值决定于事物本身的性质及其与实践着的社会主体系统的需要之间的关系。性质和关系都是客观的，因而价值也是客观的。把价值看作主客观的统一，必然认为事物的价值随着人们的主观意识的变化而变化，这实际上是一种主观唯心主义的价值观，以此种观点来看作为价值之一种的美，也必然是主观唯心主义的美论。在我们看来，价值离开了作为系统的社会主体——实践着的人群，便不复存在。但是，这并不等于它离开个别人的主观意识就不存在了。美是一种满足人们的审美需要的价值。既然一切价值都是不以人们的主观意志为转移的客观存在，那么美这种特殊的价值当然也就只能是客观的，而不是主客观的统一。

世界上有许多事物的属性看起来似乎是主客观的统一，也确实被一些美学家说成是主客观的统一，并作为美是主客观的统一的旁证，其实是大成问题的。例如：红、橙、黄、绿、青、蓝、紫这一系列的颜色，在世界上出现有色感的动

物和人以前，很难说是红、橙、黄、绿、青、蓝、紫，只不过是一系列波长不同的电磁波而已，无所谓颜色。只有世界上出现了有色感的动物和人以后，这些不同波长的电磁波对于这些动物和人来说，才成为颜色。在可见电磁波中，红色光波最长。紫色光波最短。这样看来似乎颜色是主客观的统一了。其实不然。仔细推究起来，物体的颜色的本质应当由两层属性构成：其一是物体发出或反射出可见电磁波的物理属性，其二是这种物理属性与由自然选择所造成的有色感的人和动物的眼睛的关系的属性。在我看来，这就是洛克的所谓"第二物性"。洛克把物体的广袤、形状、运动等称为第一物性，把色、香、声、味等叫做第二物性。他看出了第一物性不依赖于主体，是物象本身所固有的属性，而第二物性"并不是对象所具有的东西，而是能借其第一性质在我们心中产生各种感觉的那些能力"（《人类理解论》第101页）。不过，由于当时科学发展水平的限制，他还无法从人类和动物作为自控制系统与环境的关系上把第二物性说清楚。伟大的天才马克思则明确地指出："它是两种物理性质的物品（按：指物体与眼睛）之间的物理性质的关系。"（《资本论》第一卷第54页）把颜色看作关系，这已接近对颜色的系统论和控制论的解释了。单单有第一种属性，无所谓颜色。在这里，第一种属性十分重要，往往被人们所忽视。作为一系列不同波长的电磁波，在动物和人类出现以前早就有了，但却不是颜色。颜色可以说是在动物的系统发育中形成的，它与动物的色感能力的发育和形成具有同步性和耦合关系。依照生物的进化理论，某些极低等的动物是没有光感受器的。蚯蚓生活在泥土里，它已经有了感受光的能力，然而它却只能感受光波的强度，却不能分辨光波的长度，对于这些动物来说，

色彩是不存在的。它们简单的生存活动没有辨别色彩的需要，因而自然选择也没有使它们具有这种能力。随着动物的进化，其活动范围越来越大，生存环境越来越复杂，动物对周围复杂环境的反应能力需要提高，而对周围环境的适当的反应是以对周围事物性质的正确感性把握为基础的，周围物体所发出或反射出的光波（可见电磁波）的波长，是它的物理性质之一。这一物理性质还常常与其他性质相联系，如火的光波波长与火的炽热相联系，植物果实反射的光波波长与它是否熟和可食相联系，水与平地，石头与植物都反射不同长度的光波。如果较高等的动物的视觉不能区分不同长度的光波，也就是说没有色感，那么它便简直无法生存，它无法通过视觉区分陆地与江河，果实与树叶，植物与山石等等。它会到处跌跤、碰撞，把水面当平地，把深渊当草场。动物和人之所以能以视觉区别周围的不同物体，全赖它们能感受并区分这些物体所发出或反射出的光波的长度和强度。如果不能感受光的刺激，那么面前将是一片黑暗；如果只能感受光的强度而不能区分不同的波长，那么面前虽有明暗之分，却无颜色之别，仍是一片混沌；只有既能感受光的强度，又能区别不同波长的光波，眼前的东西才色彩分明，轮廓清晰。感受色彩的能力就是区别光波波长的能力。一定长度的光波作用于人或动物正常的视觉，成为一定的颜色。在高等动物的进化过程中，凡是视觉不能区分光波长度的个体，由于到处碰壁，无法生存，早已被无情的大自然淘汰了。生存至今的高等动物物种，是那些感光器官侥幸发生了能区别不同光波长度的优越变异的动物的后代。动物和人类区分不同光波长度的能力的产生过程，也就是红、橙、黄、绿、青、蓝、紫以及各种中间色彩的产生过程。主体能力与

客体属性（包括关系）的对应性、合目的性，竟如此巧妙如神，充分表现了动物在系统发育中自组织、自控充、自调节的高度有序性，由不同波长的电磁波到层次分明的色彩的这一历史性转化，离开电磁波与动物系统发育的关系，是无法想象的。电磁波是不依赖于人和动物而存在的，颜色却依赖于有色感的人和动物系统而存在。虽然如此，颜色仍然是客观的，而不是主客观的统一，因为颜色的物质基础——不同长度的电磁波是客观的，这种不同长度的电磁波与能以颜色的形式感受它、区别它的动物和人类系统的关系是客观的。

我们之所以用这么多话语讨论颜色的客观性问题，是因为国外有些美学家把颜色说成是主客观的统一，从而企图证明美是主客观的统一。

自然，美不等于颜色。美的问题比颜色的问题要复杂得多。颜色是自然现象，用自然科学方法可以认识其本质。美不仅有自然性，而且其高级层次有复杂的社会性。美的问题不是仅仅可以靠自然科学能够解决的，它主要依靠社会科学来解决。舍弃这种种不同，在客观性这一点上却有类似之处。对它们的客观性的辩证的理解，有助于我们划清同机械的客观论、唯心主义的主观论和主客观统一论的界限。

（原载《当代文艺思潮》1984年第1期）

·丁 宁·

论审美趣味自组织的协同性

"趣味无可争辩"这句拉丁古谚同中国古人所谓"观听殊好，爱憎难同"①很有相通之处，初听起来不无绝对之感，但是也一语中的地揭示出审美趣味在心理的表现形式中所呈现的随机性特征，即以主观爱好的形式体现对特定审美对象的感知、体验和评价等。莫泊桑曾这样叹道："公众是由许多人群组成的，这些人群朝我们叫道：

安慰安慰我吧。
娱乐娱乐我吧。
使我忧愁吧。
感动感动我吧。
让我做做梦吧。
让我欢笑吧。
让我恐惧吧。
让我流泪吧。
使我思想吧。"②

这确实是一种主体审美趣味随机性表现的典型现象，正是这

① 见葛洪《抱朴子·广譬》。
② 《谈小说创作》，见《外国作家谈写作》第128—129页。

种随机性组合成了种种的审美需要。由此而来的问题是：人们对审美趣味的把握往往不免囿于经验性的概括和描述，美学史上关于审美趣味的判别标准是什么的漫长讨论少有突破就是一个很显著的例子。经验事实的普遍性毕竟不等于事物规律的必然性。同时，又由于至今为止主体审美心理（包括审美趣味内部诸心理形式）还不可能运用机器进行全面而深入的模拟研究，故审美趣味问题仍还是一个“灰系统”，该系统的某些要素、参数和信息已为人们所掌握，而另一些要素、参数和信息则尚未被人了解，也就是通常所言的“模糊系统”。那末，能不能在以往的研究基础之上进一步加深探讨，使审美趣味问题逐渐逼近“白系统”①呢？这里，我们很兴奋地注意到了1977年由西德著名理论物理学家H·哈肯(H.Haken)创立的协同学(Synergetics，也有译作“协合学”)。本文拟吸收协同学的理论成果，深入到审美趣味机制的内部研究其自组织的协同性，并试图提出关于审美趣味判别标准的定性概念。

一

协同学是一门新的横跨自然科学和社会科学的适应性广泛的横断科学。这一边缘学科研究的是远离平衡态的开放性系统在维持外流（能量、物质和信息的流动）的条件下，自发地产生的一定的有序结构或功能行为。自从1977年创立以来，它以独特的理论模型和高超的方法论而著称，并在自然

① “白系统”是指人对系统的诸要素、各种相互作用的参数以及各种主要信息都已经掌握的系统。

科学和社会学的广泛领域中获得了颇为惊人的成功①。由于只要是由大量子系统（要素）所构成的处于非平衡态的系统都可作为协同学的研究对象，无疑，协同学所能涵盖的领域将呈现为一片迷人的旷野，绝大多数的客观现象都是远离平衡态的，远离平衡的现象远较平衡态更丰富多彩。审美趣味作为一种具有普遍意义的美学现象显然是归属于开放性系统，而且，正象生命系统一样，是远离平衡态的耗散结构，在没有强制性的外变量作用下，能自发地产生有序的结构或功能行为，因而审美趣味问题显然也是协同学的研究对象之一。但是，应该说明的是：协同学的应用领域虽然极其广泛，然而也并非万能。哈肯曾经谈到，在各个学科里，协同学的研究方法具有不同的意义，"在物理学中，某些非平衡系统的类似相变行为已经经过定量检验或者正在经受实验的检验。而在其他领域，比如说社会学，根据这些考虑还只能作定性的理解"②，但是运用协同学研究，"至少可以引入一些新的思想，而这些思想可能对人们有一些启发"③。鉴于此点，我们将偏重于在协同学原理基础上对审美趣味的自组织协同性作定性的分析说明。

那末，什么是自组织呢？这是我们讨论中首先要遇上的问题。通常说来，组织指的是在一组事物或变量从无联系的状态进化到某些特定状态的过程，而自组织则是指诸事物或一组变量之间自动发生的、不需要诸事物或该组变量以外的力量加以干预的组织过程。审美趣味是一个完整的系统，其自组织形成的过程，实际上也就是内部诸要素（子系统）之

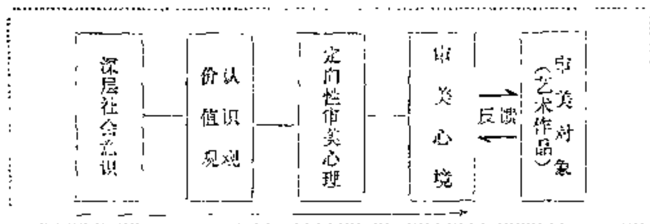
① 有关协同学的理论概况，详见张纪岳《独树一帜的协同学》，载《自然辩证法通讯》第五卷第三期（1983年6月）。

② 《协合学》，载《自然杂志》1978年第1期。

③ 《协同学及其最新应用领域》，见《自然杂志》1983年第6期。

间的一种协同过程。换一句话说，审美趣味是主体在特定审美“场”（包括社会环境和具体而微的欣赏情境）中，通过系统内部诸要素之间的默契合作而对某审美对象产生综合美感效应的。事实上，审美趣味的自组织协同性现象早已有人提及。克罗齐就曾有过这样一句名言：“要了解但丁，就要把自己提高到但丁的水平”①，这可以说是较为典型的审美趣味系统内部诸心理因素自组织协同的例子，尽管克罗齐的原意并非如此。又如西方颇为流行的一句“有一千个读者，就有一千个哈姆莱特”的成语，也很显然地概括出那种个体的审美趣味在艺术欣赏实践中由于系统内部诸心理因素自组织协同性的不同而引起的美感差异现象的特点。诸如此类的例子可以说是举不胜举，但是审美趣味是一个内部存在许多错综复杂的非线性相互作用的系统，不成系统的片断精彩言论毕竟解决不了问题。

假如我们可以对作为一种“通过感觉而使我们注意到某一事物的那种东西”②——审美趣味作一抽象分析的话，那末，我们实际上所能把握到的就不仅仅是单一的“感觉”，而是一个多层次、多因、多测度的系统，其内部结构大体如下图所示：



① 《美学原理》第十六章，《美学原理·美学纲要》中译本第120页。
② 孟德斯鸠：《论趣味》，参见《罗马盛衰原因论》一书附文。

从图示可以看出，处于审美趣味最表层的是心境。心境作为情感的一种表现形式，乃是最活跃又最易游移的心理因素，它直接在艺术欣赏中显露出来，是紧密地维系具体审美对象和欣赏主体的一条纽带。审美趣味内部的第二层次是主体定向性审美心理，它是反映主体在审美欣赏中所具有的选择性心理总和，具有相对的惰性。这一层次具体而内在地关联着主体的生活阅历、性格气质、审美欣赏经验的培养、积累以及由此而逐渐构筑的审美理想等等。第三层次是主体的认识（包括感性认识和理性认识）与价值观方面的素养。这一层次的心理因素大致上有以下两个作用：（1）对应于艺术作品所反映和包涵的认知、理解因素，超前反映和善恶（正价值和负价值）等描述内容。认知、理解因素主要是指艺术家通过审美把握并从自己的作品里再现出来的描写对象的客观内容（包括环境、氛围、细节、人物性格等真实的及含有"诗情观念"的哲理性因素），超前反映则是艺术家运用和驾驭"精骛八极，心游万仞"[①]的审美想象和具有高度洞察力和直觉意识所把握或者推测到的客观事物的未知现象的外在特征甚至内在规律的某些方面，这种超前反映有可能直接为科学家和社会学家提供富有启示意义的思路，也毫无疑义地会使欣赏主体在这种特殊反映所渲染和烘托的神奇高妙的艺术境界中产生强烈而持久的探究欲望，而这种探究的心理过程往往是离不开一定的认知、理解等心理因素的伴随和推进的。最为典型的艺术超前反映当推神话以及其它浪漫艺术。古希腊神话中所出现的代达罗斯、伊克罗斯父子俩的飞翔，阿波罗的黄金太阳车等，后来都是科学把握的对象了；价值观则同艺术作品所蕴涵和体现的伦理思想和功利性相关联。

① 陆机《文赋》。

艺术作品的每一个毛孔都渗透着艺术家的主观意识，而这种主观意识又如多棱柱一般处处折射出社会生活的五光十色，是由客观的社会现象引起的立体反应和思索的结果。因此，完全可以说艺术作品无时无处不表现出艺术家对社会现实生活以及其未来图景的见识、态度和评价等，这样，当出现艺术家从自己的作品中自然而然地流淌出来的主观意识与欣赏主体的主观意识趋于一致的定向时，欣赏主体所唤起不啻是一般的情感，而且还有被审美化了的伦理感（人类高级情感之一）以及其它功利感受，既深化了整个审美感受过程，也将会使艺术有力地发挥潜移默化式的净化作用（Katharsis）；（2）作为系统的第一、二层次的基础。由于艺术作品从整体上看是审美观照的对象，既不同于实践的欲望兴趣也不同于科学的理智兴趣。艺术是审美认识的对象，但不纯粹属于知识的范畴；艺术也唤起主体的道德感，却并不板起一付赤裸裸的说化的面孔。艺术主要地是时时处处直接地作用于主体的情感意识，它的魅力首先就表现在最善于征服人的心灵，在情感上深深地打动人，令人或歌或泣或笑或哀……但是，若是离开了人的认识观（包括感性认识和理性认识）和价值观等去把握主体的情感则不免是凌虚蹈空的。因为，主体的情感归根到底是以自身对客观事物、社会现象等的一定认识为前提条件的。从发生学角度看，世界上无缘无故的情感乃是不存在的，当然也就不可能有什么社会价值。而主体的一定认识观和价值感等则赋予主体情感以一定的现实感、历史感、理性感和道德感等，有可能使得后者深郁而不浮泛、真挚而不造作。因而，表面上看来，主体审美情感（如审美心境）有时是在一瞬间、几无思索的状态下与艺术作品所蕴涵的情感内容发生合目的性、合规律性的"同频振荡"（即共鸣），实

际上都是以相当的认识观和价值观等方面的心理能量作为驱动力和内在支撑物的。同样，审美趣味的第二层次的定向性审美心理（包括感知、想象、解悟、意志和理想等）也是历史地构成的，更是与一定的认识观和价值观难分难解。这已是常识，不赘。审美趣味的最后一个层次为深层的社会意识，在系统中惰性最强，趋于相对的稳定状，但是其内在作用也不可忽略，其中与主体审美效应关系较远的社会心理便是一例。社会心理一般是指那种不甚系统的、不定型的、处于自发状态的一种社会意识，它可以具体表现为感情、情绪、习惯以及自发性的倾向、意愿和信念等，对主体审美欣赏的影响往往是潜在而又全面的。这是因为每一个体都是社会性的个体，自觉不自觉分享着一定的社会心理并进而在审美活动中隐现出来。在特殊环境和条件下，社会心理之于审美的影响是强劲有力的，这虽然并不多见，却发人深思。举例来说，海明威的小说作品一向是很受青年人喜爱和推崇的，但是在越南战争时期，他的小说却被大大冷落了，这似出人意表，其实正在情理之中，是特殊条件和环境所自发萌生的典型的社会意绪（如厌战、悲观等等）影响了艺术审美价值的充分实现。而在常情之下，社会心理对于审美趣味的依附是潜在而固执的，因为尽管社会心理没有型范、没有系统，是自发状态的社会意识，但是其发展的过程呈现出平滑的连续性（由于相对独立性所获得的历史继承性），它不仅不着痕迹地影响每一个体的审美趣味在具体审美欣赏中发生的美感效应，而且可以影响甚至规范整整一代或者几代人。丹纳因而这样说道，如果要研究趣味问题，“就应当到群众的思想感情和风俗习惯中去探求”①。也就是说，把握审美趣

① 《艺术哲学》第6—7页。

味必须研究其深层的社会意识，特别是社会心理。审美趣味的深层社会意识不仅仅包涵社会心理，还有无意识、心念等，总而言之是充分蕴藏着由于历史、环境以及遗传而贮存起来的心理能量和动力。我们从整个图示看会发现，越到系统结构的深层，其惰性愈显著，反之，则是随机性的增大，图示中的长箭头即标明这一点。围绕图示的虚线表示对审美趣味的诸要素起组织作用的审美"场"。

从现代心理学看，审美趣味系统内部各个要素并不一定都是等量地参与特定的主体与艺术作品交互作用的审美效应，但是，各个要素在审美欣赏中发生直接或间接、自觉或不自觉的作用则是完全可以肯定的。勒温曾这样指出："事实上某一时间、某一地点所有人的组织和环境的心理性质，据实验所示，绝对有赖于以往的历史。"①因此我们可以认为，本质上存在着审美趣味系统内部各要素（子系统）的自组织的协同行为，这种协同行为在一定条件之下（主要是审美"场"）可以导致"宏观的空间或时间的结构或者非常确定的过程"②。只有这时，审美趣味才发挥出全部的功能。

二

既然主体的审美趣味在审美"场"条件下具有自组织的协同性（显示出结构和功能的高度统一），那末，其自组织又有哪些具体特征呢？我认为，除了系统内部诸要素的协同效应（详后）之外，以下三个基本特征是显然的：

首先，审美趣味以情感为组织核心。一般说，自组织系

① 《形式心理学原理》第32页。

② 《协同学》，载《自然杂志》1978年第1期。

统必须先有一个开始的组织核心。开始的组织形式在决定自组织系统以后发展成什么样的组织。在审美趣味的自组织系统中，情感之所以是组织核心，是由于情感不仅是审美趣味的第一层次（心境），而作为维系欣赏主体与审美对象的纽带，而且也是审美趣味诸要素同审美对象发生综合美感效应的必经通道。关于这一事实，中国古代的刘勰就已直观地把握到了。他说："夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情。"①这确是悟出了情感在审美欣赏中的显要作用。人们也时常能发现，一个人如果缺乏艺术作品所要求的趋于一致性的心境（比如极度喜悦和兴奋时看悲剧，忧郁悲苦时观闹剧，等等），那末艺术欣赏所能实现的整体效果无疑会被大大削弱，有时甚至因为主体难以趋近艺术境界而无法领略到艺术的魅力。这都是屡见不鲜的现象。而且，没有主体的情感过程也就没有繁富多姿的表象运动，而没有丰富生动的表象运动，就不可能实现对审美对象灵魂的"再创造"，因而也就不会有充分意义的艺术欣赏。同时，失落情感这一层次，主体的认识观和价值观等如果直接地介入对审美对象的把握，那就必定得不到那种由于"共鸣"而带来的令人心旌摇曳的审美愉悦。严格言之，认识观和价值观等对审美对象（艺术作品）的直接把握已经属于艺术批评的层次。所以说，只有有了情感，方有可能调动审美趣味系统内部的其它层次的心理因素，从而和谐地协同起来产生综合的美感效应。P.C.布克（Buck）意味深长地告诫人们："不要允许你的批评性的敏捷聪明窒息你的情绪反应。那些专家们经常把他们的注意力局限在技巧上。"他举例道："除非你也重新抓住了激

① 《文心雕龙·知音》。

动过贝多芬写这一作品（按：Waldstein钢琴奏鸣曲）的同样情感，或是认为你也有这种情感，你才有权利说你欣赏它”①。由此看来，情感是艺术欣赏中关键的环节，是审美趣味各要素协同的轴心，即组织核心。

其二，审美趣味的自组织是亚稳定性的。这是意味着审美趣味具有向各种不同组织形式发展的可能性。因为，若是要改变一个过于稳定的系统，需要外界施加很大的影响才行，那末它的组织过程就难以自动地进行。不难理解，审美趣味系统内部的组成部分之间不是独立而毫无相关，而总是存在各种各样的交互作用，其中某一层次的变易必定会引起其它层次的非线性变易，整个系统不能依靠内部层次的相互作用而始终原有的基始状态。也正是因为审美趣味系统是亚稳定的自组织，其协同行为才可能是变化多端、歧异万千。这自然生成许多值得探讨的问题。举例来说，如何运用控制论的理论成果对某些偏离亚稳定态而趋向超稳定或者混乱无序的个体审美趣味进行处理和引导？如何估量由于审美趣味的自组织亚稳定性所导致的各式各样的协同行为对审美创造（艺术创造）的制约和影响，等等。

其三，审美趣味的自组织过程具有不可逆的性质。我们知道，生物由低级向高级进化是一个自组织的过程，而这一过程是不可逆转的。审美趣味也类此，其自组织过程的不可逆性具体表现为：①具有一定的方向性，是一种历史性过程的积累和流动，不可能退回到原先的起点处；②自组织的每一次协同都不可能是一种重复，即使是对于同一审美对象。因为，艺术美的“消费”存在着无限的可能性，歌德不无强调地说：“优秀的作品无论你怎样去探测它，都是探不到底

① 《音乐家心理学》第170页。

的。”①伟大艺术所拥有的美感的信息涵量足使人“味之无极”，而相对的主体心理接纳形式也就有五花八门的差别。审美趣味不可逆的协同行为因而形成。应该指出：由于审美趣味存在着这样一种不可逆性，对趣味低下和退化加以及时的控制和引导就显得特别的重要。

三

大体确定了审美趣味自组织的基本特征之后，我们将再进一步地讨论其系统的支配参量（序参量）在自组织协同过程中的重要意义以及系统各要素的相干效应所呈现的“放大”（amplification）现象。

哈肯指出：“系统的行为，往往并不是其子系统行为的简单迭加；而是所有子系统之间的相互作用对整个系统的贡献好象是有调节的、有目的地自组织起来的。”②也就是说，系统内部的各个要素好象是自发地协同组织起来的，从而使系统本身产生一种“宏观有用的行为”，出现一种整体性和新的质。反之，如果不协同，则会使系统的功能失调甚至趋向解体。这一思想促使人们注意了协同学的重要概念，即系统的支配参量。它是描述系统的宏观行为的变量，是判断子系统间的自组织协同性的重要标志。

系统一般都具有可以说明自身整体性质的量——状态参量，而支配参量（序参量）则是状态参量中对系统的演化过程起决定作用的那个或那几个量（比如激光系统中的强度、化学反应系统中元素的浓度，等等）。对于审美趣味系统也可

---

① 《歌德的格言和感想集》第75页。

② 《协同学及其最新应用领域》，见《自然杂志》1983年第6期。

以进行多测度的考察，而且能够引起系统结构和功能变化的参量也确实可以很多，然而有些参量在审美“场”中的延续时间较短（即阻尼大，驰豫时间短）①，因而不能作为决定系统结构和功能的关键因素，而有的参量则始终存在于系统中（阻尼小，驰豫时间长）并发生举足轻重的作用，成为系统的结构和功能高度有序化的支配参量。

在我看来，审美趣味的支配参量乃是系统中的耦合度②，也就是系统内部各个心理要素彼此作用、协调的程度。耦合度愈高，系统内部的有序化程度就愈高。这样，主体的具体审美对象的把握有可能更为全面，更有深度，审美效应的持续时间就愈长，主体领略的审美愉悦就愈强烈而隽永。前面我们曾谈到，情感是审美趣味自组织的核心，但是仅仅只把握这一点又容易将问题简单化。列夫·托尔斯泰深刻地指出过：“如果一个人在体验某种情感的时刻直接用自己的姿态或自己所发出的声音感染另一个人或另一些人，在自己想打呵欠引得别人也打呵欠，在自己不禁为某一事情而笑或哭时引得别人也笑起来或哭起来，或是在自己受苦时使别人也感到痛苦，这不能算是艺术。”③艺术所包涵的主观内容因而必须具有普遍性的意蕴，这样它所唤起的欣赏主体的相应情感过程也就可能同原始生理刺激而引起的情绪反应迥然有别。心理学告诉我们，情感乃是产生于一定关系中的主、客体的相互作用中，是主体与客体需求关系的反映，因而是同

① 系统由非平衡状态自发地趋于平衡状态的过程称之间驰豫过程，这一过程所经历的时间叫作“驰豫时间”。

② 耦合：指两个或两个以上的体系或者两种运动形式为之通过各种相互作用而彼此关联的现象。

③ 《什么是艺术》。

主体对客体的一定认知甚至理性把握相关相联的，正如心理学家所强调的那样："作用于人的外部世界的各种事件与人的各种需要的联系是发生在认识活动之中的。客观事物对人的作用必须通过人的认知过程……人们对作用于他们的事物的判断和评估，才是情绪的直接原因。"①更何况说，人在现实性上是一切社会关系的总和，个体的情感总会同社会性的倾向、意愿和信念等有着千丝万缕的联系，伟大的艺术家还善于从自我的情感推及开去并表现在自己的作品上。所以完全可以肯定，艺术趣味的自组织核心——情感在审美欣赏中同系统的其他心理要素具有协同性的可能和趋势，而要素相互间作用和协同正可以以耦合度为标志和尺度。如果耦合度趋于零，便不可避免地发生以下两种情形：第一种情形，主体和审美对象不发生美感效应。这时审美趣味系统内部诸心理要素处于消极、静止状而濒临解体，或者是主体与审美对象之间不表现为审美观照的关系（如实践的欲望关系、理性的认识关系等）；第二种情形，徒有审美趣味系统的表层——情感因素参与鉴赏活动，也就是系统呈现为一种非自组织。在这种情形中，个体如果在审美对象面前不能保持或趋于一种静观默察的心境而但求浮光掠影、走马看花，或者自身的情感过程处于失控的条件下，那么他被审美对象所激起的情感只能是肤浅、浮泛的情绪反应，有时甚至只是低劣的生理性情绪，最多只能类似于"在地震时，我们感到单纯的害怕，在突然走运时感到单纯的喜悦，当我们心爱的狗死亡时感到的单纯的悲伤"②。这也就根本谈不上深切而丰富的审美感知、审美体验、审美想象、审美评价和审美理解等，由

① 曹日昌，《普通心理学》（下），第65页。

② 〔美〕克雷奇等，《心理学纲要》（下），第396页。

此看来，如何充分地促使审美趣味系统内部的各个子系统相互作用、协同起来以达到特定的耦合度实在是极其重要的。在这一意义上，耦合度就成了判别审美趣味高低优劣的定性标准。

把耦合度作为审美趣味评判的定性标准的原因还在于一个很值得探究的问题是：主体与审美对象的审美效应的持续性和深刻性并不总是同主体的认识观、价值观等的提高成正比关系，后者在系统耦合度趋于零时，差不多在审美欣赏中是无济于事的。鲁迅先生曾经批评过的那种对《红楼梦》"经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事"①，此类的现象就是非审美化的。对于这种非审美化的现象，俄国别林斯基曾经提出过饶有兴味的问题："难道我们这里没有那种才智和教养俱佳，又兼通外国文学，但还是由衷地相信茹科夫斯基比普希金高明，有时甚至对A，B，C之流先生们一文不值的诗和才能赞美不止的人吗？"②如何解释这种事实呢？鲁迅这样表述他的见解："诗歌不能凭借了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。"③别林斯基也分析道："这些人在下判断的时候，常常只被理智所支配，却没有感情的成分参与其内的缘故；因为他们把自己喜爱的思想视为诗歌，或者抓住适当的概念就来应用和证实自己的美文学见解，而这些见解常常是怪僻之论和偏见的缘故。在处理人类感情问题的时候，没有感情的理智总会引来偏见，造成怪僻之论。理智这东西十分

① 《〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第七卷，第419页。

②③ 《别林斯基选集》第1卷第223页。

自傲，固执地依赖自己；它创造一套体系，宁肯牺牲常识，也不愿意抛弃体系；它把一切强纳在这个体系里面，凡是容纳不进去的，它就干脆毁掉。在这种情形下，它很象莫里克笔下的医生们，他们说，他们宁肯送掉病人的命，也不肯丝毫背弃古代医书的指示。在美文学方面，只有当理智和感情完全融洽一致的时候，判断才可能是正确的。”①这些经典之论于今读来仍然是深刻而透彻的，足以见出情感——审美趣味自组织的核心在审美欣赏中的地位、情感和“理智”等因素高度耦合（“完全融洽一致”）的意义以及审美趣味内部要素间的耦合度逼近零（情感与“理智”的分离）时所招致的必然弊端。不过，可以强调说明的是：在审美趣味系统内诸要素的协同耦合度大于零的条件下，自组织的核心——情感决非是其它心理要素的恒定对立物。恰恰相反，其它要素愈是深刻，审美体验也会深刻、隽永。不难理解，对于艺术美的领悟，一个历经世事、深味人生，又具有相当艺术欣赏素养的人总会比一个脑子简单、空空如也的人来得更深切、丰富和敏锐。写到这里，征引一下黑格尔的一段名言，肯定能使我们得到启示。他说：“同样一句格言，在完全正确理解它的青年人口中，总没有在阅世很深的成年人的精神中那样的作用和范围，要在这种成年人的阅历中，那句格言所包含的内容的全部力量才会表达出来。”②因而，那些内中包含着对自然、社会和人生至深至远的认识的艺术力作（诸如《红楼梦》、《阿Q正传》，《神曲》、《浮士德》），若要真正欣赏它们的美感信息，似乎非要相当的阅历、对现实

① 《集外集拾遗·诗歌之敌》。

② 《大逻辑·绪论》。

的认识以及一定的知识不可。黑格尔对审美趣味也谈得颇精当："有些人想到替美找出一种特别的审美的情感，还要找出一种特别的审美的感官。后来不久人们就看出：这样一种感官并不是生来就很确定的盲目的本能，单靠这种本能是不能辨别出美的。所以人们又说这种审美的感官需要文化修养，把这种有修养的美感叫做趣味或鉴赏力，这种鉴赏力虽然要借修养才能了解美，发见美，却仍应是直接的情感。"①我觉得黑格尔的这段论述大体上见出了审美趣味自组织要素耦合（情感与文化修养）同自组织核心——情感的辩证关系。这启示我们必须区分两种情感：一种是单纯的情感；一种是复杂的情感意识体（由于系统的协同行为，围绕自组织核心——情感而形成的一种意识）。只有具备后一种情感意识，才会有良好的审美趣味。为此，还是应该开放审美趣味系统，使之远离平衡态，形成负熵流。这样，既有可能使审美趣味免于趋向超稳定态而固步自封，也能够为系统内部要素的高度耦合提供所需的能量和动力。

从协同学看，审美趣味系统内部诸要素环绕自组织核心——情感达到一定的耦合度并不意味着只是"子系统行为的简单迭加"。整体中的各部分存在着复杂的相互作用，一般不是表现为"直线因果链"，而是汇合在一起，融化在普遍的相互作用的整体观念之中，并且产生"放大"现象。这种相互协同的整体大于部分之和的事实为现代格式塔心理学所热衷研究。典型的格式塔演示是韦特海姆（Max Wertheimer）关于似动运动的那个演示。它表明：整个刺激模式产生了不可否认的运动的特性，而这些特性并没有包含在组成

① 《美学》第1卷第42页，重点号原文有。

整个模式的个别刺激成分之中，因为这些刺激成分之中的每一个都是静止的①。艺术心理学所研究的统觉现象就是审美对象的美感信息经过主体审美趣味内部各要素交溶、协同而被增益、放大的一个例子。巴尔扎克在自己的作品《幻灭》中谈到过："真正懂诗的人会把作者诗句中只透露一星半点的东西拿到自己心中去发展。"当然，这类"放大"现象一方面是同那审美对象所具有的深刻意蕴有关；另一方面则是因主体审美趣味内部心理因素的积极协同而促成的。我们知道，艺术须以情动人，而情（审美情感）的理想载体乃是灌注生气的意象。这样，当欣赏主体在审美"场"中同具体审美对象建立起反馈关系时，艺术作品的意象(群)通过主体的感知而唤起其相应的情感反应。在一定的情感过程的推动下，主体就可能在那些从审美意象中获取的表象信息基础上展开合目的的、再创造性联想，而这种联想的定向既取决于审美对象的美感信息质与量，也受制于主体以往审美欣赏经验积累所形成的选择性态度的总和，同时一定的联想又总是同主体的认识观、价值观等难分难解的，后者乃是前者必要的前提和基础。在联想展开过程中涌现的千姿百态的表象材料又能够进一步激起主体新的情感，深化和拓宽情感过程。此时，主体的情感体验就不仅是一般的情感的参与，而是审美的、自由的，有机地融合了其它的高级情感（如道德感、理智感）因素，更有可能同深层的社会意识中贮存的心理能量和谐地协同，从而整体地高扬审美趣味在审美过程中所产生的综合美感效应，使审美对象的美感信息得到"放大"。事实上，这里对审美过程中诸心理要素的相互作用、协同还

① 〔美〕克雷奇等：《心理学纲要》（下）第124—125页。

只是较为简化的分析说明，也仅仅列举一个周期的大致情况。审美趣味自组织在内部各子系统协同作用下达到高度有序化（高度的耦合）的心理全过程还不知要复杂多少倍！但是，简略的分析已足以见出审美趣味自组织积极协同以达到大于零的耦合度的深刻意义了。

显而易见，要使审美趣味从一个灰系统跃为一个白系统，其间还有相当大的距离，它的彻底解决尤有待于哲学、脑科学、心理学、遗传学和计算机模拟技术的向前跃进。无疑，本文还远远没有解决审美趣味问题的全部，也许从协同学原理出发把耦合度作为判别审美趣味的定性标准的做法，会启示人们进一步运用自然科学的哲学思想和手段加深对审美趣味这个千百年来众说纷纭的问题的认识和把握。

（原载《当代文艺思潮》1985年第2期）

·姜庆国·

信息论美学初探

信息论美学是一门新兴的边缘学科。五十年代至六十年代，它分别在法国和德国发展起来。其主要人物是法国的莫尔斯（A.A.Moles）和德国的本泽（M.Benhse）。前者1958年发表的《信息论与审美感知》一书是这一领域中有代表性的著作。现在，西欧、东欧、北美、南美等地有许多国家都已建立信息论美学研究中心，一大批信息论专家、心理学家、美学家正在从事这方面的探索，并且已取得初步的成果。为了使我国的美学研究走在世界的前列，我们必须去开垦信息美学这块未知的土地。

一、信息论美学的产生

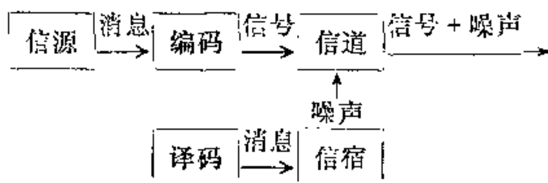
信息论美学这条现代科学支流，它得到两条大河的灌注：一条是一般信息论，一条是传统美学在现代的发展。

如果我们将以上两条大河注入信息论美学的流量来加以比较的话，那么，我们必须承认：它主要发源于现代信息论。可以这样说，如果我们不了解一般信息论，我们就不可

能懂得信息论美学。

三十多年之前，维纳在它的《控制论》一书中，首先阐述了信息的概念。1948年，美国数学家申农发表了《通讯的数学理论》，从而标志着一般信息论的诞生。信息论是一门应用数理统计的方法来研究信息处理和信息传递的科学。它研究存在于通讯和控制系统中普遍存在的信息传递的共同规律，以及如何提高各信息传输系统的有效性和可靠性①。

申农以及其他科学家们提出的一般原理，以后都成为信息论美学的最基本的原则。例如，申农第一次提出的通讯系统的模型：



这个模型，以后就成为信息论美学的方法论基础。也就是说，信息论美学把一切美的现象都看成一种信息，把对美的研究，列入以上的模型中进行。如以一部文学作品为例，在信息论美学中，创作的素材就是信源，创作过程就是编码，读者的感受系统就是信道，阅读过程就是译码，作品的最后接受就达到了信宿。

又如，申农为信息的度量制定了数学公式。他认为，对具有几种独立可能符号的离散信源，它的每个信息的平均信

① 魏宏森：《系统科学方法论导论》第36页。

总量公式为：

$$H = -K\sum_{I=1}^{n} P(i) \mathrm{Log} P(i)$$（P(i) 为各种事件出现的概率；K为波尔兹曼常数）

根据这个公式，人们可以计算信息的量。在信息论美学中，就可以将任何一种美的现象分离为由一连串符号组成的信息，然后对它进行度量，从而确定这一信息所具有的某种特性。

一般信息论诞生在四十年代末。步入五十年代，它开始向各门传统学科冲击（包括自然科学、社会科学和哲学各部门），人们试图用信息论的概念和方法来解决本学科所面临的问题。美学，也就是其中之一。如果我们把以申农为代表的一般信息论称为狭义信息论，那末，凡是应用一般信息论的观点和方法去研究一切问题的理论，都可以称为广义信息论。信息论美学就属于它的范围。

现在，我们再来简略地考察一下传统美学在现代的发展。

考察的结果是令人惊讶的，其中最显著的一个变化是：传统美学中那种玄而又玄的哲学思辨精神日渐淡薄，“美的本质”、“艺术的本质”这样一些美学的传统课题不再是美学研究唯一的、或主要的对象，康德、黑格尔那样博大精深的美学体系不复可见。新兴而起的是这样两条并行不悖，此伏彼起的线索，心理学美学与科学主义美学。

总起来看，这两种倾向都是“走向科学的美学”（借用门罗的一个提法）：一个要用科学的方法来研究人的审美心理，似乎偏重于审美主体，另一个则更多地分析审美对象的结构与功能，偏重于审美客体。而这两种倾向的发展，在一

般信息论提出的背景下，又必然会导致信息论美学的产生。

1915年，以雅各布森为首，成立了“莫斯科语言学小组”，俄国形式主义流派出现了。他们的一个主要观点是：“艺术是体验对象的艺术构成的一种方式”①。他们认为文学的特性不在于它的内容，而在于它的形式。我们只要分析文学的形式，就可以得到我们应该从它那里得到的东西。俄国形式主义对信息论美学的影响表现在它对形式与内容的区分上。

循着形式分析的方向，二十年代，又有布拉格学派出现。他们主要运用索绪尔的语言学理论来分析艺术现象。他们把文学也看成是一种符号，文学语言也包括能指（significant）与所指（signifiē）两个方面。不过文学语言这种符号并不指向它以外的任何东西，它所指向的是它本身，符号是信息的外在标志。布拉格学派将文学语言看成一种符号，这就向信息论迈进了一大步。

以后，逻辑实证主义与分析哲学的美学又发展起来。这一派的学者们认为，“艺术，象这个概念的逻辑所显示，并没有必要和充分的性质，因此关于它的理论不但在事实上是困难的，而且在逻辑上也是不可能的。”②他们认为基本的美学争论，都可以化为一个简单的逻辑问题。所以，“我们所要开始的问题不是‘艺术是什么’，而是‘艺术究竟是何种概念’？”③这样，以后的信息论美学就能够提出：本理论不考虑形而上学的问题，而着重分析艺术作品的具体结构。可以看出，信息论美学的这一提法包含了把基本哲学问题化为逻辑问题的思想。

---

① V.Shklovsky:《Artas Technique》（作为技巧的艺术）。

②③ 韦兹：《美学中理论的作用》，见《美学问题》。

信息论美学最直接的美学前任是符号学美学。四十年代，它在美国发展起来，代表人物为苏珊·朗格。她的主要观点是：艺术是情感表现的符号形式。如果说，布拉格学派还只是从文学批评出发，提出文学的符号理论的话，那么，朗格则是从更为概括的哲学态度出发，全面地将所有艺术看成情感表现的符号。当然，朗格并未将艺术符号同一般符号混同起来。她指出，一件艺术品"应该是一种不同于语言符号的特殊符号形式"①。

俄国形式主义——布拉格学派——分析美学——符号学美学，以上我们看到的是科学主义美学的线索，它直接为信息论美学准备了组成信息的基本概念：符号与所指。当然我们在这里并不是对这些流派作出全面评价，我们只是指出它们对信息论美学的影响。

心理学美学自费希纳开创实验美学以来，也经历了许多的变化，有了很大的发展。其中最主要的影响是心理分析美学与格式塔心理美学。它们总的倾向都注重于用自然科学的概念与方法，来分析人的审美心理。这一点，以后我们在信息论美学中，也将会看到。信息论美学把信息量同对人的审美感知的测量结合起来，从而也把对审美客体与审美主体的研究结合了起来。

二、信息论美学的特征、出发点与方法论

正如前文所述，信息论美学更主要来自于一般信息论。因此，它必然带上这样的特征：作为一门边缘学科，它更是

① 苏珊·朗格《艺术问题》，第120页。

一门自然科学，而不是社会科学，也不是哲学。按照这一理论的缔造者A.莫尔斯与M.本泽看来，“它主要具有统计与普遍的特性。它意在成为一种科学。”① 于是，“信息论美学代表着这样一种精神态度，它与传统的哲学美学形成鲜明的对照。”② 传统美学主要在图书馆与书斋里研究，而对信息论美学来说，更重要的研究地点是实验室和计算机中心。

于是，我们可以发现这门学科的研究范围：它不讨论无法实证的形而上学问题（例如美的本质、艺术的本质等），它撇开研究对象的任何超验的价值，而只对它进行具体的分析。当然，信息论美学并不是从传统美学的某一具体门类后退。我们毋宁说，它研究传统美学所研究的一切问题，而只是不讨论这些问题的价值方面。

什么是信息论美学的出发点？莫尔斯认为信息论美学的基础是：“所有的艺术作品——广而言之，艺术表现的任何形式，都可以被视为一种信息。它由发送者(transmitter)——一个有创造力的个人或小团体即艺术家，发送给来自一个特定社会文化团体的个别接收者(receiver)。传递通道可以是视觉、听觉，或其他的感受系统。”

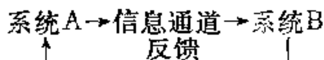
将所有艺术表现形式都视为信息，这就意味着：凡是信息所具有的特征，它必具有；凡是研究信息所用的方法、步骤，它都适用。

控制论的创始人维纳对信息的解释是：“信息是人们在适应外部世界并且使这种适应反作用于外部世界的过程中，同外部世界进行交换的内容的名称。”如果把美看作信息，

①② 引自Abraham Moles, 《The Informational Approach》，载《Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art》(1978)。

美也应该具有这种性质。这样，我们就发现：信息论美学并不是毫无超验的内容。虽然它不讨论这样的问题，但却将其作为前提包含在自身中。用传统美学讨论美的本质的语言说，信息论美学主张是主观与客观的统一。因为信息论美学遵从一般信息论的基本原则，所以这一前提便成了不证自明的公理。

从方法论角度看，信息论美学把它的研究对象列入申农提出的模型。它可以简略成下式：



研究任何一个对象（无论是审美主体还是客体），信息论美学都遵从这样的方法。这个方法的实质就是通过信息，把主体与客体放在相互联系的地位上进行考察。

举例说，如果用信息论美学的方法研究艺术家的创作过程，那么就必须把该艺术家所面临的客观外界看成系统A，把艺术家自身的主观条件看成系统B。然后，再用定量方法，研究它们之间的相互关系。如果说，研究的对象不是创作过程而是欣赏过程，那么，就必须把作品看成系统A，欣赏者的主观条件作为系统B。如此等等。

这种方法论的可靠性，依赖于对信息的理解的正确性。一般信息论认为信息并不是纯客观的东西，同样的符号，对不同的人来说，有着不同的意义。这种情形在美的欣赏中可以说表现得最为突出。“信息就是信息，不是物质也不是能量”①，它依赖于人对它所用的符号体系的掌握。

信息论美学从一般信息论那里得到的，不仅是带着普遍指导意义的方法论，而且包括具体的研究步骤。这些步骤总

① N.维纳，《控制论》第133页。

的说来可分为两大部分：

第一部分，即理论部分，用推理的方法（也可能用数学方法）制定出模型与规则。这一部分研究，我们可以比之为计算机的软件设计；

第二部分，即实验部分。在这里，开始研究信息、发送者、接收者的种种特性。这一部分相当于使用计算机进行具体操作的过程。

在这两大部分中，如果细分，可以说，信息论美学的研究是按以下步骤进行的：（1）对通道、发送者与接收者进行描述；对信息的形式与结构进行描述。（2）对要考察的那一级水平以及最基层的那一级水平上可以分离的因素进行分析。（3）建立一个符号的指令系统，研究这些符号在通讯行为的文化背景中出现的概率。（4）研究强制这些符号进行组合的那些规律。（5）重建一个模型及其行为。（6）对模型的缺点进行批评，然后在超级符号的另一级水平上或者用改进了的模型从另一个角度作进一步研究。

从以上这些具体步骤我们可以看出：信息论美学遵从的是自然科学的研究方法。对于搞哲学美学的同志，这样一些名词或提法是不熟悉的。在这里，我们先不具体逐个解释这些概念和提法的含义，而是先把步骤提出来，而后，通过讨论信息论美学的具体内容，希望能使大家对这些步骤的提法有更进一步的了解。

三、信息论美学的具体内容及其实际应用

在一般信息论中，关键是得出信息的新颖量。通俗地

说，就是计算出一个信息究竟带给人多少新的、未知的东西。申农提出的数学公式，就是用于度量这个量的。

人们对信息量的测量表明：信息量是表达信息组成的一种方式。这样，就给人们打开了一条认识世界的道路：要认识某种事物，只要测出它的信息量，那么，就可以发现该事物的组成结构。

信息论美学运用这一原理，首先就从美是信息出发，把美看成可以分解为一系列能在电脑指令系统中加以辨识与计算的基本符号。例如，在文学中，可以将韵文与散文的词汇、字母当成基本符号；在音乐中，可以将整个乐谱分解为一系列的音符。

应用一般信息论原理，信息论美学的第一个研究结果是：艺术作品能适应于个体的基础之一，是这一信息或组合必须达到最优化。

最优化指的是信息的新颖度与可理解性之间的关系。信息论美学认为，在通讯过程中它们是反比例的：越是新的东西，就越难以理解，而完全理解了的东西，则同时是完全陈旧的。于是，人们就不能期望一部艺术作品完全是新颖的（例如对不懂英语的人来说，用英语写成的文学作品，无论内容与形式，都是全新的），因为那样就意味着完全不可理解；同样，它也不能完全是可理解的，因为这样的信息对于接收者来说，其信息量等于零。

那么，究竟在新颖度与可理解性之间，取什么样的比例能使作品达到最优化？信息论美学通过对具体作品信息量的测量，就试图回答这个问题。

信息论美学研究的第二个结果是：信息量是由可以加以分离的多级水平组成的。而且，一般来说，它们是有序排列

的。例如，一部音乐作品，它带来的信息可以区分出许多层次：在最基本的层次上，是物理意义上的声素结构；在它之上，有按照乐谱组合起来的音符结构；进一步，我们可以分析出乐曲的调式结构、曲式结构；最后还可以有情感结构，等等。在每一级水平上，都可以发现一种符号（除了最基本层次以外，它们都是超级符号），按一定的组合规律进行排列。

将信息分解为多层次，究竟有什么意义？信息论美学将这个问题从审美客体转移到审美主体上来加以考虑：既然信息本身是多层结构组成的，那么，对接收者而言，他的工作必然是在各级水平之间不断地进行选择。他可以将音乐纯粹当成一种物理声音来感知（没有乐感的耳朵就是如此），他也可以注意乐曲的曲式或者某些主题及其变奏，当然，他还可以进一步陶醉在整个乐曲所带来的某些情绪之中。

这样，信息论美学为一个传统的古老课题找到了科学的依据，那就是：可以用审美信息的多层次排列理论来解释审美趣味的高低问题。过去，人们研究审美趣味，最后总免不了受"趣味无争辩"那一句老话的影响，似乎可以各爱所爱。即使那些坚持趣味有高低之分的观点，也不能为这种区分找到真正科学的证据。现在，信息论美学为我们认识这一问题开辟了一条新的途径。由此我们也可以发现，虽然信息论美学申言不研究价值问题，但它的理论出发点与最后结论总或多或少包含着价值观念在内。

如果说，以上两个研究结果主要是取自一般信息论的现成结果，那么，以下两种概念的提出，则可以认为是信息论美学对整个信息科学的独创的贡献。

众所周知，信息论的发展有三个阶段：第一阶段主要是

解决信息在通讯过程中的技术问题，被称为语法信息阶段；第二阶段主要解决如何确保信息内容的正确传送、接收问题，被称为语义信息阶段；第三阶段主要研究信息的实际效果问题，被称为价值信息阶段。而审美信息的研究，主要属于第三阶段的内容。

在这第三阶段研究中，信息论美学第一个独创的贡献是：它提出了审美信息这一概念。

这个概念是由信息论美学的创始人莫尔斯首先提出的①。他认为存在着语义型和审美型的信息的对立。前者可以举出叙事文学作为代表，后者则可以用交响乐作品的具体演奏来说明。

莫尔斯认为，为什么有许多文学作品可以翻译为多种文字而不失其原可传达的主要信息？其原因在于，它主要是由语义型信息构成的。“作为语义信息的一种内在本质，它就至少在原则上有可能改变初始的与终端的指令系统”②，也就是说，只要通讯双方事先约定某一种符号系统，那么，原来的信息组成可以在无损本质的情况下被重新组合。例如，我们现在读巴尔扎克的小说，但是我们不了解原有信息的符号系统（法语），于是，便只能通过傅雷等翻译家的手笔，用另一套符号系统（中文）来阅读。我们之所以认为自己读到的确实就是巴尔扎克所写下的东西，就是因为我们相信，表达原信息的符号系统是可以改变而又同时又不损失信息的。

然而，对于大部分艺术作品来说(特别是诗歌与音乐)，其不可译性是极明显的。原因在于，在它的基本的语义信息

① A.Moles, 《Thléorie de L'information et Perception esthlétigue》(1958).

② 见第491页注。

上，还叠加着一层审美信息。例如，贝多芬的第九交响曲，其内容已由贝多芬本人写成乐谱，因此，它的基本的语义信息应是不变的。而由不同的指挥家指挥，不同的交响乐团所作的每一场实际演奏，其效果都不大相同（在这里，暂时不考虑听众的个体心理因素，而是把这些演奏的录音拿来比较）。很显然，卡拉扬的指挥与小泽征尔的指挥就呈现出不同的风格。

于是，信息论美学对传统美学中的“风格”概念进行了发展，并试图用科学的方法来研究风格的实际意义。它希望能给“风格”提出一个更为科学的定义。

人们知道，一般信息论研究的是信息的量，并提出了公式。信息论的另一个发展是，它提出不仅要研究信息量，而且要研究多余的信息量。

所谓多余的信息量就是“在传递相同的独创性量的严格需要之外多余的符号数”①。信息论美学提出，凡是艺术作品，都必须含有一定的多余信息量。对于审美信息的测量而言，信息量是同独创性联系在一起的，一个审美信息，只有当它包含某些多余量时，它才具有可理解性。信息论美学要在独创性与可理解性之间找出最佳点（即最优化），它必须考虑多余量的问题。

有必要指出，多余量同信息量一样，它并不是完全脱离审美主体而存在的。同一种作品对于不同的人，它的多余信息量是不同的。严格地说，多余量“显示出接收者将各种完形（格式塔）投放到组成信息的符号集合上去的能力”②。

信息论美学是一门具体科学，它的实际应用非常广泛。

---

①② 见第491页注。

总的看来，这种应用分为两类：一类用于分析现成的艺术作品，特别是大量用于分析文学与音乐作品。例如对于某一部作品在文学用词上的特色，对某一作家在创作题材方面的特色，信息论美学都能通过电子计算机进行统计与描述，然后得出准确的判断。对于音乐作品，它也使用同样方法，分析其声素、调式、主导动机等各级水平的不同特性。

另一类应用就是用于艺术创造。在实用美术中间，它的作用是极大的。它可以在工业设计、建筑设计、广告设计、装潢设计等方面，用计算机列出极多的排列组合，以供人们选择。不仅如此，它甚至还被用于以前人们认为"纯艺术"的艺术种类，如音乐与绘画。前者如激光音乐，现已证明是信息时代新的艺术部门，受到人们的普遍欢迎；后者如光效应艺术、活动艺术等。在我们国内，已有人尝试用电子计算机创作传统国画①。

四、对信息论美学的初步评价

信息论美学的出现，究竟对美学有些什么贡献？它本身又有些什么困难和缺陷？我们在这里提出一些不成熟的想法。

首先，我们必须确定信息论美学在历史上的地位。一百多年以前，马克思曾经预言："自然科学将来会统括人的科学，正如人的科学也会统摄自然科学，二者将来会成为一种科学。"②现在，人们已经认识到，自然科学与社会科学正

① 见1983年5月25日《文汇报》。

② 马克思，《1844年经济学—哲学手稿》，朱光潜译文，载《美学》第二期，第12页。

在出现一种整化的趋势①。多种边缘学科、综合性学科的诞生就是一个有力的证明。可以认为，信息论美学的出现正是顺应了这一历史的潮流，同时再一次证实了马克思的预言。信息论美学希望将美学改造成为一门真正的科学，这种努力，自然有其历史的价值。因此，我们可以说，信息论美学既是信息时代的产物，也是美学发展的必然。它同心理学美学一起，必将成为当代美学的主要潮流之一。

其次，信息论美学中最可取的一点，是它带来的方法论上的巨大变化。在本质上，它的原则同马克思主义哲学的基本原则是一致的。如果我们把学术分为哲学、一般科学（如系统论，信息论，控制论）、具体科学这样三个层次的话，那么，我们完全可以在马克思主义哲学指导下，运用信息论的原理，去探讨各门科学的具体问题。对于美学工作者而言，即使不从事信息论美学这一分支的研究，也可以在一般美学讨论中广泛运用它的方法论。这样，就会使我们的美学研究超出归纳与演绎的方法，而达到一个新的高度。我相信，用信息论美学方法去探讨具体的艺术问题，一定会得到许多新的收获。

第三，信息论美学并没有能解决美的本质、艺术的本质这样一些哲学的命题，但是它却使对这些问题的研究进入了新的层次。正如我们在介绍信息论美学的特征时谈到的，它不讨论艺术与美的价值方面的问题（包括不对具体作品作出价值判断）。然而我们可以认为，在两个方面，信息论美学把哲学美学的问题深化了：一是在它的研究出发点上，已经包含了对美的本质问题的见解（美是一种信息，而信息则是

① 参看《百科知识》1982年第3期《关于自然科学与社会科学整化》一文。

主客体交换的内容），而这些见解得到一般信息论的自然科学上的证明，二是它的研究结果中包括了对审美价值的判断（例如将美的信息区分为不同层次的水平，其高低的划分蕴涵了关于审美趣味的观点），而这些研究结果在科学上的可靠性是不容怀疑的。可以这样概括，如果传统美学的问题是：美是什么？那么，信息论美学的提问方式是：这种美的现象究竟有什么统计特性？

第四，信息论美学用信息论的概念与方法来发展传统美学的概念与方法的意义是，它提供了科学研究的可能性。如果我们承认美学可以应用信息论原理，那么，凡是一般信息论在科学的研究中所得到的一切结果都应该可以应用于美学研究。这样，信息论美学就使整个美学学科向着真正科学的方面迈出了一大步。特别是，一般信息论是一门以数学为基础的学科，将数学引入美学，这是一个很大的进步。马克思曾经指出："一种科学只有成功地运用数学时，才算达到了真正完善的地步。"①

第五，我们可以乐观地表示这样的希望：信息论美学通过自身的深入研究，最终会对整个信息科学作出自己的贡献。美与艺术，都涉及人类的精神（不仅涉及人类精神中的理智与意志，而且还涉及人类最高级的精神状态——情感）。因此，如果信息论美学能对人的情感作出某些科学解释，它必然会给一般信息科学提供许多有用的概念与方法。就如我们在文中所述的那样，"审美信息"概念的提出，显然使信息论发展的第三阶段内容得到丰富与充实。

第六，当然信息论美学不是没有困难与缺陷。首先，信

---

① 拉法格：《马克思回忆录》。

息是以其基本符号出现的概率为基础的。而对于很小的数目，“概率”这一概念就在很大程度上失去了意义。对于艺术作品的分析也是如此，一个极简单的旋律，其概率几乎无法统计。面对这样简单的艺术现象，信息论美学似乎束手无策。另外，要将审美信息的有序水平加以分离，这在实验上也遇到不少困难。当然，这种纯技术的困难还是有可能加以克服的，而信息论美学将审美价值问题放在它的研究对象之外，却是它本身不可克服的先天不足之处。这也许就是哲学美学仍然有必要存在的理由吧。

最后，我们要强调指出的是，信息论美学是一门理论与应用并重的科学，它的研究结果可以应用于现实的审美活动。因此，在我们准备迎接新的技术革命的挑战的时候，美学要对现代化作出贡献，开展信息论美学的研究是一条很好的途径。可以这样认为：美学只有积极地为现代化作出贡献，它本身才能够现代化。

（原载《当代文艺思潮》1985年第1期）

· 曹俊峰 ·

美学研究方法的过去与未来

自从人类有意识地思考审美问题，产生了美学思想以来，美学学说就在不断地发展。与此相应，美学研究的方法也不可能亘古如斯，一成不变。尽管方法和演变与学说的发展并不完全同步，但仍然可以看到美学思想的重大转折总是伴随着研究方法的变革。

近几年来，我国的美学研究逐渐从冷门变成了热门，但研究方法的陈旧却严重地影响着研究的深入发展。因此，对美学研究方法进行一番历史的考察，并在此基础上依据马克思主义科学方法论的基本原理自觉地加以革新、改进，对提高我国美学水平将有重要意义。

一

美学史上较早出现并长期使用的传统方法，主要的是哲学思辨、历史归纳、现象描述和美感经验的心理分析几种。

抽象的哲学思辨，西方称之为形而上学的演绎法，早在柏拉图和亚理斯多德时代就产生了。这种方法是从某种既定

的哲学体系出发，把美学当做完成这种哲学体系的工具。它首先按照某种哲学原理，对审美或美加以先验规定，一切审美和艺术现象，全被用来证实那些规定的合理性（也就是证实哲学体系的合理性），或者被当做这种哲学体系的联系环节。一旦审美现象和艺术实践与体系发生矛盾，哲学家便削足适履，毫不吝惜地牺牲美学自身的利益。德国哲学的代表人物，“美学之父”包姆加登，以及康德、谢林、黑格尔、叔本华等人都用这种方法。

历史归纳法，是十八、十九世纪才发展起来的。它与旧唯物主义和自然科学中的机械论有密切关系。这种方法把审美现象、审美观念、艺术创作等问题，同社会、历史、种族、时代精神联系起来，从历史的考察中归纳出因果关系，揭示审美与艺术发展的规律性。丹纳、车尔尼雪夫斯基、普列汉诺夫可以看做是这方面的代表。这种方法为美学找到了坚实的基础，把审美同社会生活联系起来，显示出一定的优越性。但是，正如恩格斯所指出的，“我们世界上的一切归纳法都永远不能把归纳过程弄清楚”①，不能深入事物的内部，揭示更深的本质。此外，用这种方法的人，往往把美丑等同于善恶利害，在理论上造成混乱，在阐述什么是“美”时，还经常陷入同义反复或循环论证。

现象描述法，是十八世纪经验主义哲学的产物。它把人们称为美的各种形式、性质，感性直观地描述出来，然后就把它们当做美的本质。这种方法的局限性是显而易见的，因为描述或罗列不仅可以无限增加，也可以随意组合，而且只能停留在现象描述这个层次上。

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，第548页。

美感经验的心理分析法，着重研究美感经验的根底里起作用的是什么。美学史上不管是经验派还是理性派，也不管是唯物论还是唯心论，都使用过这种方法。但是由于科学技术水平的限制，在进行美感心理分析时，只能诉诸分析者本人的情感体验，只能依靠内省，其普遍性和必然性是无法保证的。

以上几种传统的古典方法，都在美学史上起过应有的作用，对解决某些审美问题作出过贡献。即以抽象思辨的研究方法而论，其成就也是不能抹杀的。比如康德，他在美的分析中，提出了一个鉴赏判断的先天原理："无目的的合目的性"，亦即主要的合目的性。根据这一原理，鉴赏判断要有外在对象，要有合目的性的形式，还要有主体的某种心灵能力——判断力，二者互相作用，客体形式契合了主体心灵状态，才能产生审美愉快。这比主观唯心主义者把美完全归于心，或者机械唯物主义者把美完全归于物，要高明得多。此外，他提出的鉴赏判断的二律背反，也在一定程度上揭示了审美的内在矛盾。再如黑格尔，他在客观唯心主义的框架内看到了审美对象、审美属性乃是人的某种本质的对象化，审美是人在他所创造的世界中直观自身。他说的"艺术表现的普遍需要……也是理性的需要，人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的面前，以便从这些对象中认识他自己"①，虽然意在阐释"美是理念的感性显现"这个唯心主义命题，但也不能否认这正是马克思提出的"人的本质力量的对象化"这一重要概念的直接先驱。其他如普列汉诺夫对原始艺术和原始人的审美观念的探讨，车尔尼雪夫斯基对美

① 黑格尔《美学》第一卷，第37—38页。

与生活的关系的论述都有重要意义。就连博克所提出的七种美的性质，休谟所说的快感和痛感构成“美与丑的真正本质”等等，也不是全无合理成分。但是，尽管如此，上述各种方法总免不了如下一些共同的弱点。

首先，使用上述方法的美学家，常常用一般化的、没有明确规定性的“美”或“美感”来表述极其复杂的审美现象。对于包摄在这个一般的“美”之下的为数众多的审美概念，很少深入的专门研究，甚至它们的存在也很少被考虑。人们只知道“美”，知道不同的社会、种族、时代、阶级会产生不同的审美观念，有不同的审美理想，而对于包含在其中的复杂的因子及其机制，对于“美”的深层结构，都没有也无法进行细致的解剖和微观的探讨。就因为长期使用这个笼统的“美”字，而且，人们又常常从不同的角度和范围去理解它，美学研究中就出现了严重的概念混乱和表达上的极不精确。

其次，由于无法弄清审美现象的内部结构和规律，无法了解审美的本质，以往的美学理论就显出触目的猜测性和假设性。康德、谢林、黑格尔这些从抽象观念出发的人自不待言，就是车尔尼雪夫斯基和普列汉诺夫，以及我国当代一些美学家的著作中，也常常可以看到这种现象。例如车尔尼雪夫斯基在推演“美是生活”这个命题时，就是由“我们无私地爱美”推论出“美包含着一种可爱的，为我们心所宝贵的东西”，又假定“这个‘东西’一定是一个无所不包、能够采取最多种多样的形式、最富于一般性的东西”，紧接着用来解释的根据却是“因为只有最多种多样的对象、彼此毫不相似的事物，我们才会觉得是美的”①。这里的每一层转

① 《车尔尼雪夫斯基文集》俄文版一卷本，第423页。

折都是缺乏逻辑环节和演绎根据的。再如，国内有的美学家在论及马克思提出的"美的规律"时，认为"马克思所说的'对象本身固有的标准'也就是恩格斯所说的'自然规律'"①。这种不加任何分析和推演，就把两个概念等同起来的做法，应该说也是一种猜测。猜测和假设在科学上的重要意义，在于它是解决问题的先导，而有些美学理论中的猜测和假设却以科学结论自居，这对于美学研究就没有多少好处了。

再次，是不能把归纳和分析这两种相反相成的研究方法有机地结合起来。美学史上很多有影响的美学家总割裂这两种方法，要么是经验归纳（经验派），要么是抽象思辨（唯理派），因而无法克服各自的片面性和局限性。

十九世纪末叶以来，科学技术的飞速进发，社会状况和人类心理的巨大变化，促使欧美各国的美学家采用了一些与以往不同的新方法。这些方法的目标，或是为美学寻找实证根据，或是使美学精确化科学化，或是从某个侧面追索审美的最终本质。其中影响较大的有精神分析法，实验法，语义分析法和现象学方法。

精神分析是本世纪对西方美学、艺术理论以及艺术创作影响极其深远的理论方法，它是在弗洛伊德心理学的基础上发展起来的。弗洛伊德从泛性欲论出发，认定人身上存在着俄狄浦情结、阿波罗情结和纳西瑟斯情结。这些情结便是艺术的源泉，因而也是解释艺术和审美的最终根据。艺术家因性冲动受到多方压抑，便把他的情结投射到艺术中去，以艺术的形式表达出来。观众和读者也因性冲动受到压抑，便以欣赏艺术作品来曲折地发泄之。这样来解释艺术和审美，其

① 见《美学》第2期第19页。

荒谬性是显而易见的。但我们也不能完全否认弗洛伊德学说中某些有价值的科学成分，如人类意识的各个层次的客观存在等等。甚至人类的性意识在审美中会起一定作用，恐怕也是难于否定的。精神分析美学在当今世界艺术领域正发生着广泛的影响，而且历久不衰，这就不能不令人深思，并给以足够的重视。

实验美学是由德国美学家弗希纳所首创的。这种方法基本上是一种心理学的实验。有人把它概括为印象法、表现法和制作法三种。印象法是试验者拿多种多样的对象给不同的人看，要求受试者说出对这些对象的态度或判断。表现法是测验受试者对不同的审美对象的不同的物理和生理反应，如脉搏、呼吸、动作等等。制作法是让受试者用所给予的材料，制作出他所喜爱的形式，或复制已经完成的作品。起初，实验美学是与传统的“自上而下”的形而上学方法相对立的，是一种“自下而上”的方法，即由个别的审美现象，归纳出或上升到一般规律或普遍法则的方法。这种方法，在某些特例上，获得过值得重视的结果。例如，他们发现多数人在长宽比例不同的矩形中，都比较喜欢黄金分割。但是，由于受试者的性格、教育程度、艺术修养、具体环境以及对试验的态度等多种因素的影响，在很多试验中，受试者的反应都是随意的，很难说反映了什么必然规律。所以它并不比审美经验的归纳更可靠，现在已经有很多美学家对其结果表示怀疑。

语义分析美学，把逻辑语义学运用于美学，一般称为分析美学。分析美学认为传统美学之所以模糊混乱，主要在于它使用自然对象语言。美学理论本来是人们用对象语言来整理美学家个人审美经验的体系。但个人的审美经验毕竟不具普

遍性，而自然对象语言又未经分析和规定，总是多义的，因而这样构筑起来的美学理论便很难有逻辑上的明确性。分析美学确定的任务就是要使美学理论所使用的自然语言获得明确的含义，使其符号系统有一个定型。也就是要用一套人工拟定的对象语言来代替原来的自然对象语言，借以保证美学理论的逻辑有效性。为此，首先要分析自然对象语言，然后确定其含义。显然，这充其量只能说是美学研究的准备工作。但美学上的语义分析如果运用得当，对科学理论的建立肯定是很有益处的。

现象学美学是胡塞尔哲学现象学的产物。现象学认为，事物的现象即是本质，通过一种特殊的本质直观，就能在把握现象的同时把握住本质。因此，现象学抛开事物的任何本质规律、因果联系，把全部注意力集中于事物的现象——呈现于直接经验中的一切东西上，描述在纯粹内在的直观中把握到的“绝对材料”。把这种哲学运用于美学，就产生了一种侧重于审美现象的直接把握和描述的方法，它认为在描述中摈弃偶然的、不稳定的因素，抓住常住不变的永久性的东西，也就达到了美的本质。这种把现象和本质混为一谈，执着于严密地描述感觉印象（即某种意识构成物）的美学，自然永远达不到揭示美的本质和艺术规律的目的。

这几种方法往往只抓住审美现象或美学理论的某一方面的局部细节，加以夸大和绝对化，都表现出不同程度的唯心主义倾向，都有严重的片面性。

二

回顾和考察美学史上已有的研究方法，不能不使人感到

探讨美学研究的新方法的必要性和迫切性。这个重大课题已经义不容辞地摆在美学工作者面前。

要完成这一重大课题，马克思主义的基本原则仍然是我们的出发点和指导思想。辩证唯物主义和历史唯物主义的诞生使美学研究在历史上第一次获得了最好的方法论武器。正因为有了这种方法论的指导，马克思主义美学才得以形成和发展。但是，正如“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”一样，马克思主义哲学原理所提供的一般方法论并不能代替美学研究的具体方法。我们应当重新学习马克思主义奠基人关于科学研究的具体方法的论述，并把它创造性地运用到美学研究的实践中去。

创立新的美学研究的科学方法，首先是个实践的问题。但参照旧有的方法，借助于现代科学成就，对它未来的面目勾勒出一个大致的轮廓，却还是可能而有益的。我们设想，未来的美学研究可以从以下几个方面入手。

一、从横的方面对审美现象进行分解。

这是为了认识总体而研究细部。以往的方法都把美当做不可分解的单一体，只能粗略地认识审美现象的总体。丹纳把美学看成“实用植物学”就很有代表性。当时的植物学还处在积累材料的阶段，植物解剖学只达到器官形态这个层次。从这里得到的认识，只能是这些器官的宏观构造、作用和形成条件，至于植物体的深层结构及其发展规律就无法涉及。与此相似，丹纳的美学或者说艺术哲学，也只能认识审美现象和艺术的大致轮廓，认识其外部条件以及与其他事物的关系。“这种观点，虽然正确把握了现象的总画面的一般性质，却不足以说明构成这幅总画面的各个细节；而我们要是不知道这些细节，就看不清总画面。为了认识这些细节，

我们不得不把它们从自然的或历史的联系中抽出来，从它们的特性，它们的特殊的原因和结果等等方面来逐个加以研究”①，还要“把自然界分解为各个部分，把自然界的各种过程和事物分成一定的门类”②。这是恩格斯一百多年前提出来的科学方法，在今天仍然保持着全部正确性。

现在美学界和文艺理论界所说的那个“美”，实际上并没有任何明确的规定性。美学著述中，凡是需要下鉴赏判断，表示鉴赏态度或描述审美特性时，差不多总是笼而统之地概之以“美”字。比如，从审美角度来表述米罗的维纳斯，说是“美”，表述殷周青铜器，也是“美”，表述加西莫多的心灵，还是“美”，表述罗丹的“欧米哀尔”，又是“美”。当一个概念的外延大到无所不包的时候，它的内涵还能剩下多少呢？人类社会中的审美对象是极其多样的，它们在人身上所引起的审美感受也是极其复杂的。不弄清不同审美对象和审美感受的特殊性质，到处用一个“美”字去概括，势必造成理论上的混乱，并使得各种各样的美学假说在实践面前漏洞百出。为什么某个定义或规律，用于某种审美对象或某一艺术部门完全有效，换一个对象或艺术部门，便立刻露出破绽？主要也是因为“美”字用得过于普泛空洞。要摆脱这种窘境，必须对这个“美”字作横向的分解。

首先要用语义分析的方法，对审美概念进行分析和规定。例如，“审美”这个概念，西文都源于希腊文aisthesis，并不是由动词“审”和名词“美”合在一起构成的动宾词组（只有汉语译文才是这种形式），它的意思决不是单纯审视“美”。aisthesis的另一译法是“美学”，如果照字面理

①② 《反杜林论》第18页。

解为“美之学”，也是不对的。这个词的现代意义，是指一切形态的鉴赏活动，包括审美现象学中一切范畴所表述的内容和意义。目前的误解，是由aisthesis两个中文译名中都有一个美字所造成的。其实这个词译为“鉴赏学”似乎比“美学”、“审美”更符合原义,也会减少一些误解。“美”只是审美的一个特殊部分，与之并列并同样从属于审美的还有崇高、悲、喜、滑稽、古雅等等。美与这些概念不是包摄的关系。国内有人提出了广义的美和狭义的美两个概念，就是因为意识到了“审美”和“美”的质的差别。但aisthetics并不是beauty（法、德、俄等语言中，情形完全与此相同），说不上什么广义狭义。它们是从属关系，就如动物和马一样，马属于动物，但动物并不是广义的马，马也不是狭义的动物。

经过分析厘定，把众多的审美概念区别开来，实际上也就等于把浑然一体的“美”分解开了。这样，我们叹赏米罗的维纳斯，可以说是因为她美。而殷周青铜器令人留连忘返的，则是它的苍古、简劲、朴拙、雄雅，以及极高的历史价值。人们同情加西莫多，被这个人物所感动，是由于他心地纯真善良。“欧米哀尔”的魅力，用罗丹自己的话来说，则在于“真实”、“有性格”。这些概念并不是什么新发明，但问题在于要把它们提升为独立的与美并列的审美范畴或“鉴赏格”。

二、从纵的方面把美（鉴赏）分解为不同的层次。

在恩格斯和丹纳的时代，对有机体内部的研究，基本上只达到“解剖形态”这个层次，十九世纪三十年代末，施莱登和施旺同时发现了细胞。这使生物学进了一大步，但细胞在生物结构层次的链条上,仍然处于中间部位。现代生物学从

细胞向深处追索，逐步发现了染色体、基因、遗传密码及其负载体——各种不同结构的核酸，甚至接近于弄清编码的细节，并在此基础上建立了分子生物学。这样，人们便逐步掌握了生物体的深层结构，对生物的整体认识也就达到了一个前所未有的水平。现代科学越来越充分地证明，世界上一切事物和现象都有这种深层结构，物质世界的深层结构已被科学试验所证实，社会、经济、意识等方面的深层结构的存在也已从假说变成了科学理论。美学也必然是这样。我们不仅要把一般的“美”分解为性质不同的细部，分别加以研究，还要把每一细部分解为不同层次，探赜索隐，钩深致远，追本穷源，直指精奥，“从不甚深刻的本质到更深刻的本质”，这样，才有希望解决美学的基本问题。

如何把审美现象和过程分解为层次，这是要在科学实践中逐步解决的问题。现在可以设想分为现象学、认识论、本体论三个层次，每一层次都有其特殊的范畴群，这不同的范畴群，就反映了审美在不同层次上的特性。下面对这里所设想的三个层次稍加说明。

美学研究总要从现象学这个层次开始，因为人们接触的，反映在经验中并能成为研究材料的，只有各种审美现象。在这个层次上，要研究的是自然、社会、艺术等领域的审美对象。在现代，最有意义的有两方面的内容。一是对公用设施、城市园林、日常用品、服饰发型等等的审美属性和价值的描述、比较、判断，找出能给人以最大审美满足的形式和方案。可以把这称为审美工程。二是文学、戏剧、电影、舞蹈、绘画、雕塑、摄影、音乐、杂技等各门艺术的批评品鉴。

各种基本的审美概念和范畴，都产生于这个层次。这是因为要描述、比较、判断，就得借用或创造一些词语去表示不同

的审美对象、审美性质和感受。经过长期的历史演变，这些词语便逐渐固定下来，形成一套公认的审美概念和范畴。如表述自然的审美性质的秀丽（王维《山水论》：要见山之秀丽）、艳冶（郭熙《林泉高致》：春山艳冶而如笑），表述人的审美性质的高尚（《桃花园记》：高尚士也）、俊异（《世说新语》：一时俊异），表述艺术作品的审美特性的雄浑、典雅（司空图《二十四诗品》）等等。这类概念和范畴，可以在古今中外的文论、诗论、画论中找到许多，它们都有专门研究的价值。

从现象学再深入一步，就是审美的认识论。这个层次的研究，是要找出贯穿于现象学中各审美范畴之中的共同要素，弄清审美的规律。不同的审美现象、不同的鉴赏格有不同的规律，普遍适用的审美规律是不存在的。一个实际的具体的审美活动必有多种审美规律在共同起作用，因而这个层次上的基本范畴才不是一个，而是有真、善、和谐、对称、均衡、变化、对比、合度、多样统一等许多。

进一步研究，我们会发现均衡、对称之类解释不了审美性质的所以然，因为无论从实证上还是从逻辑上都无法证明它们与美、崇高、悲、喜、滑稽等等有先天综合的关系。因此，美学研究必须进一步从认识论深入到审美的本体论这个层次。在这个层次上，必须引入哲学——经济学——社会学——历史学的范畴，如实践、劳动、社会生活、人、人的本质力量、精神生活、意识性的存在、对象化、人化、人与环境的关系、人类的最终目的等等。审美的本质就在这里。

当我们从横的方面把审美分解为不同质的独立部分，从纵的方面把审美分解为不同层次之后，就能在“思维行程中”进行综合，审美就成了一个立体结构的整体，就会比分析之前

呈现出更丰富的内容。

三、逐一深入考察每一个审美范畴。

这实际上就是区分审美概念和范畴的过程，只是为了叙述的方便和强调它的重要性，才单独提出来阐发。

研究单个的审美范畴，首先要考察其演变、转化的历史过程。从这种历史演变中，可以把握人类审美活动的轨迹，从而引导我们最终发现审美的本质。国外已有很多有关审美范畴史的著作，我们还没有。中华民族有悠久的文明史，我们的祖先在远古时代就有了审美活动，产生了审美意识，创造了审美范畴。经过几千年的历史发展，我国各族人民的审美活动已无比丰富多彩，审美认识已十分精细，审美概念和范畴的数量远远超过欧美各国。用科学方法系统地加以整理和研究，写出中国美学范畴史、中西比较美学范畴史，是美学研究的又一重要任务。

研究单一美学范畴的另一方面，是从主体、客体以及主客体关系等方面深入探究仍有生命力的范畴的实际内容。我们知道，之所以存在着多种多样的审美范畴，是因为实际上存在着多种多样性质不同的审美对象和审美感受。为此，就要分析某一审美范畴所表示的审美现象，客体的形式、内容等因素是如何作用于主体，何以会引起如此这般的感受，主体对客体的审美特性又有何种影响，以及哪些审美属性是实存的，哪些是虚拟的等等。这就需要许多专门的研究。研究的课题，可以是某个范畴，可以是性质相近的一组范畴，也可以是一对相反的范畴。朗吉努斯研究崇高，柏格森研究笑（滑稽），王国维研究古雅，朱光潜先生研究悲剧心理，就是这方面的范例。这种研究，对美学的贡献，比写一部空泛一般的“美学概论”之类要大得多。

四、建立美学范畴体系。

这是一个综合的过程。任何一门科学都必须有其范畴体系。当人脱离蒙昧和野蛮状态之后，对宇宙间各种事物的认识就不是本能的直观感受了，而要借助范畴（概念）去掌握自然和社会事物的各个层级上的本质——网上纽结。审美现象同一切事物一样，各种要素和各个层级互相交织而形成一面复杂的网，每一个审美范畴就是这网上的一个纽结。孤立地认识一个"纽结"，只是管中窥豹，即使逐一地认识了全部范畴，而不把它们组织成一个有机系统，也仍然是零散的片段，不能反映整体。因此，必须构筑美学范畴体系，把众多的审美范畴按其纵横两方面的从属、交叉、并列、重叠等关系组织起来。这样作过之后，呈现在我们面前的正是一张反映社会性的人的一种特殊的精神活动的网。当我们深入地考察这个体系时，将会惊奇地发现，审美范畴与自然科学和社会科学的其他部门的范畴相比，有很多独特的性质。这时再回头来看"美是客观事物的属性"，"美是理念的感性显现"，"美是合规律性与合目的性的统一"，"美在典型"，"美在真实"，"美是生活"，"美是形象"之类定义，就会很容易地发觉它们都是把复杂的问题简单化的表现。

五、为了实现上述几项任务，必须充分利用现代科学所提供的可能性。

首先是与美学相关的心理学。二十世纪以来，各派心理学都取得了重大成果，目前很多迹象又表明它正面临重大突破，大脑科学的飞速发展就是一个突出的表现。在微观层次上所取得的进展，日益揭示出大脑活动的机制和物质基础（也就是人类心理活动的奥秘）。这些成就，对审美感受的心理研究具有不可估量的意义。审美客体对主体的作用方

式，形象思维是否存在，无概念的判断是否可能等等，最终都可以从这里得到解决。其次，近几十年，控制论、信息论、系统论等在自然科学和社会科学的许多部门得到了广泛的应用，显示了巨大的优越性。我们要坚持和发展马克思主义美学，也应当自觉地引入这些新方法。例如，要揭示某一审美范畴的深层结构，就只有从审美信息入手才有可能。抓住审美信息，分析信息，把它的特点、结构、层次、功能，形成条件、信源和信宿的关系都搞清楚，那么无论是基础理论还是审美工程都会有重大突破，甚至有可能解决审美的本质这个几千年的理论之谜。

但是，果真存在着审美信息这种东西吗？我们知道，审美也是一种反映过程，而任何一种反映都必然是信息过程。审美对象作用于主体，必须有一个中介。这个中介以物质为基础，以物质所发出的一定种类的能量（光、色、声）为载体，但又不是物质和能量本身，而是物质和能量所负载的，只有社会性的人才能接受和领略的精神价值。这是一种无质无量而又实际存在于主体与客体之间，从精神上联系着物我的东西，这只能是信息，但又不是一般的通讯信息和科学认识信息，而是审美信息。

如果要对以上设想的方案作一简单的概括，可以称之为美学研究的解析方法，或者叫做解析美学。但是，必须提出：这种美学研究方法是马克思主义科学方法论在当代美学中的合理发展，其基本原则就是列宁早已提示过的综合与分析相结合，即“各部分的分解和所有这些部分的总和总计”①。现代的分析与综合，并不是传统的分析与综合简单

① 列宁《哲学笔记》第239页。

重复，它应该有新的质量和深度。就美学的现状而言，侧重点又应当是分析，是综合指导下的以综合为目的的分析，即为了认识总体而弄清局部。

按照马克思的说法，科学研究（或思维）的进程有两个方向，两条道路。“在第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定，在第二条道路上，抽象的规定在思维行程中导致具体的再现”。马克思指明第二条道路是正确的，因为我们的目的不是把具体事物分割得七零八碎，而是要深入地认识具体事物。但“具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样的统一”。从这个角度上说，只有综合才是科学上正确的方法。所谓综合，指的是许多抽象规定性的综合统一。这许多抽象规定性，又只能得之于科学分析，因而分析必在综合之前。

本文对现有的美学研究方法作了粗略的评述，从中引出了创立新方法的必要性，又对新方法的具体作法和基本原则提出了一些设想，意在引起美学界的讨论，欢迎批评指正。

（原载《复旦学报》1983年第5期）

·凌继尧　金亚娜·

美学和文艺研究中的系统方法

——苏联当代美学述评之一

自六十年代起，苏联和东欧一些美学家开始在美学和文艺研究中运用系统方法，认为它是从理论上理解人的审美能动性及其艺术活动的最有效的途径。因为这些现象是复杂地组织起来的系统，是多侧面而完整的，用任何单一的方法去研究，都不能作出完全相符的解释，把不同的研究方法机械地结合起来也不能奏效。而系统方法揭示了完整地理解这些客体的前景。

当时，成立了以列宁格勒大学教授Б.梅拉赫为首的附属苏联科学院世界文化史学术委员会的艺术综合研究委员会。“艺术的综合研究”的思想逐步赢得广泛的承认，这种思想体现在苏联科学院相应的委员会的著作中，也体现在研究艺术学科学和所谓精密科学相互联系的许多座谈会的著作中，以及各种定期刊物围绕这个题目所展开的讨论中。

在苏联美学界对系统方法倡导最力、著述最丰的当推M.卡冈。他是《苏联大百科全书》和《简明文学百科全书》“美学”条目（1978年、1975年）的撰稿人。为了给我国的文艺理论界提供若干信息，我们特地把能够搜集到的卡冈关

于系统方法的著作列举如下：专著《马克思列宁主义美学讲义》（第2版，列宁格勒,1971年），《艺术形态学。艺术世界内部结构的历史—理论研究》（列宁格勒，1972年。该书由笔者译出，将由三联书店出版），《人类活动（系统分析尝试）》（莫斯科，1974年）；小册子《艺术的社会功用》*（列宁格勒，1978年。带*号的著作由笔者译出，收在《美学和系统方法——卡冈美学文选》中，该书将由中国文联出版公司出版，下同）；以及论文《人类活动的系统分析尝试》（《哲学科学》1970年第5期），《艺术》*（《苏联大百科全书》第10卷，莫斯科，1972年），《文学作品的结构》*（《简明文学百科全书》第7卷，莫斯科，1972年），《艺术活动和艺术文化》(东德《魏玛评论》1972年第11期)，《论对系统方法的系统方法》（《哲学科学》1973年第6期），《艺术活动作为信息系统》*（《电影艺术》1975年第12期），《社会意识发展辩证法的研究》（《辩证法问题（第五辑）。现代发展论问题》，列宁格勒，1975年），《美学》*（《简明文学百科全书》第8卷，莫斯科，1975年），《交往作为哲学问题》(《哲学科学》1975年第5期)，《艺术批评和艺术的科学研究》*(《苏联艺术学(1976年)》，第一册，莫斯科，1976年），《建立文化史类型学的原则》*（《高等学校北高加索科学中心通报。社会科学》1976年第3期），《系统性和历史主义》（《哲学科学》1977年第5期），《论提出社会客体结构的方式》（《哲学和科学创造的方法论问题》，列宁格勒，1977年），《分类基本方式的系统考察》（《哲学研究和社会学研究》，第17册，列宁格勒，1977年），《艺术在种族文化系统中的历史发展规律》*（《研究种族文化的方法论问题》，埃里温，1978年），

《文化系统中的艺术（论问题的提法）》*（《苏联艺术学（1978年）》，第二册，莫斯科，1979年），《论美学在研究艺术的诸科学系统中的前途》（《国际美学会议：美学的危机？》，克拉科夫，1979年），《什么是戏剧？》（《戏剧》1979年第6期），《美学中信息论方法的启发价值》*（《美学研究的现代科学方法和范畴》，彼得罗查沃德斯克，1979年），《人作为交往的主体》（《马克思主义哲学中人的研究的方法论问题》，列宁格勒，1979年），《艺术，交往，教育》*（《艺术的教育作用》，维尔纽斯，1980年），《对艺术作综合研究的系统方法》*（《现代艺术学的方法论问题》，第3册，列宁格勒，1980年），《艺术文化作为系统》*（《艺术社会学问题》，列宁格勒，1980年），《在统一的关联中——论舞台艺术研究的文化学方法》*（《戏剧》1981年第5期），《趣味作为一种文化现象》（《电影艺术》1981年第9期。该文收入笔者编的《苏联当代美学文选》中，该书将由上海译文出版社出版），等等。在这些著作中，卡冈阐明了系统研究的方法论原则，运用系统方法分析了美学的一些基本问题，形成一套比较完整的理论体系。

一

卡冈运用系统方法研究美学和文艺问题的第一个特色是，力图论证艺术活动是某种内部组织起来的、合乎规律地被安排、被调节的整体，而不是杂乱无章的堆积。卡冈以这种观点分析了艺术的本质、艺术的分类、美学的对象等问题。

艺术的本质。卡冈美学思想的哲学基础是他对人类活动的理解。他把人类活动理解为主体定向于客体或者其他主体

的能动性，这种活动有四种基本形式：1．当主体的能动性为了现实地或者想象地改造客体而定向于它时，就同改造活动发生关系；2．当主体的能动性为了获得关于客体存在的客观规律的知识而定向于客体时，就同认识活动发生关系；3．当主体的能动性为了确定客体对于该主体的意义、确定客体的价值而定向于客体时，就同评价活动发生关系；4．当主体的能动性为了组织共同的活动而定向于其他主体时，就同交际活动或者交往发生关系。与这四种活动相并列，第五种活动是可能而必要的，它由于其他四种活动的融合而形成，这就是艺术活动。

认识活动、评价活动、改造活动和交际活动成为艺术的结构时，相互交融成为一个有机的整体，而不是彼此之间一般的联系和相互作用，后一种情况在实践生活的一切领域中都会发生。而在艺术中，这些活动不再是自身，它们融合成新的性质——艺术形象性。

卡冈通过对艺术结构的剖析，指出理论家们对艺术实质的理解的矛盾性。这种矛盾性取决于人们从什么角度看待艺术。比如说，一些人把艺术看作为认识现实的一种形式，另一些人看作为肯定价值的一种形式，第三种人看作为造形的方式，第四种人则看作为一种特殊的语言。其实，艺术包括所有这些因素，它们交织在一起，成为同一个艺术现象的不同侧面。根据系统方法的原理，一个系统的整体具有它的那些要素单独所没有的新的质的特征。艺术的整体性质——艺术性是艺术的特殊属性，它既不归结为艺术所含有的认识因素，又不归结为艺术所包含的评价因素，也不归结为作品的结构组成或者它的交际性质。在分析艺术性这种整体性质时，应该考虑到它的各种组成成分。但是，并非把它们机械地相

加，而是把它们当作同一个整体的不同要素。

艺术的分类。按照本体论标准，卡冈把艺术分为时间艺术、空间艺术和时间-空间艺术。在这三种艺术中，存在着普遍发生作用的若干形态学规律。在时间艺术中，文学和音乐分别作为再现创作和非再现创作而互相对立。不过，这种对立仅仅存在于它们的最纯粹的表现形式中。实际上，文学和音乐都是逐渐地、阶梯式地变化着的诸品种的光谱系列。文学系列的这种光谱由散文向诗歌的运动而形成。在散文和诗歌之间有很多过渡环节，如自由诗、无韻诗、散文诗、有韻律的散文等。文学系统由散文向诗歌的运动正是面向音乐的运动，因为第一，这种运动的特征是形象的语言组织音响方面的艺术作用逐渐增长。第二，再现性作用逐渐减小。诗歌完全接近于音乐形象性的结构，达到这种形象性所独具的纯抒情性。音乐系列的这种光谱则由所谓“纯音乐”向再现音乐的运动而形成。在音乐范围内面对诗歌展开着类似的形态学运动：就象在散文演变为诗歌的过程中出现非再现手法一样，在“纯音乐”演变为再现音乐的过程中也利用了各种再现手段，比如利用了作品的标题。

至于文学和音乐的综合，那么形成两种结局：一种是音乐征服了文学，产生歌咏的旋律原则；另一种是文学征服了音乐，产生歌剧和歌曲中宣叙调的原则。这样，文学和音乐的接近和疏远、由量的积累到质的飞跃、不间断性和间断性的统一的辩证相互关系形成时间艺术的形态学光谱系列。

在空间-时间艺术中，表演艺术具有再现性，舞蹈具有非再现性。象在时间艺术中的情况一样，表演艺术和舞蹈也是两种相向而行的光谱系列。舞蹈系列开始于“纯舞蹈”，而结束于所谓“情节舞蹈”（或曰“再现舞蹈”）。如果纯

舞蹈最类似于复活了的几何图案（如华尔兹、四步舞、狐步舞等），那么，在情节舞蹈中舞蹈语言则或多或少地吸收了哑剧的成分，利用某些日常生活的道具，使知觉的联想机制发生作用，最后，求助于“引导”知觉的标题，而有时是简短的说明。表演艺术中存在着两种类型：体验艺术和表现艺术。前者最大限度地接近于生活，后者则把生活“语言”翻译成艺术语言。由表演艺术向舞蹈的逐渐的、阶梯式的运动，类似于文学向音乐的运动。表演艺术和舞蹈相遇并且联结成为一个不可分割的整体时，就产生了哑剧。在卓别林的哑剧中表演因素占优势，而在有些演员的哑剧中舞蹈成分占优势。

上述形态学规律也存在于空间艺术中。这证明，艺术世界是严密地、有机地组织起来的整体，而不是机械的拼凑和堆积。

美学的对象。卡冈对美学对象的理解是同他把艺术活动作为完整的、统一的系统来考察密切相关的。由于艺术活动是复杂的多层次的系统，因此对它的研究不仅许可、而且要求许多科学的努力。现在面临的方法论问题是：我们碰到的是不同的和不协调的科学方法的偶然堆积呢，抑或是具有一定的内部结构、各种成分之间合乎规律地发生联系的诸科学的系统？为了回答这个问题，卡冈提出“系统对象的客体”的概念。他把客体描述为有规律地组织起来、有规律地发挥功用和有规律地发展的整体，客体中对于相应的科学是认识对象的各种成分，彼此联成统一的系统，由此，研究它们的一组科学成为诸科学的系统，每一种科学在这种系统中占据受到规律制约的位置，同其他科学处在得到严格规定的相互关系中。

艺术活动是“艺术创作——艺术作品——艺术知觉”的

系统。艺术学研究的直接对象是艺术作品，它不整个地、也不可能整个地研究艺术活动系统，因为这个系统具有特殊的、光凭艺术学分析所无法理解的本质：第一，它是一定的心理学过程，无论艺术创作还是艺术知觉，都是特殊的心理行为，只有艺术心理学能够研究这些行为。第二，艺术系统是符号学过程，艺术符号学研究各种艺术"语言"。此外，"艺术创作——艺术作品——艺术知觉"系统是特殊的信息系统，即艺术信息的产生和流转的领域。这个系统的信息方面应该成为艺术信息学研究的对象。这样，艺术学、艺术心理学、艺术符号学、艺术信息学这组科学的相互关系的性质，是由这些科学所研究的客体的构造特征所制约的。

卡冈把文化分为物质文化、精神文化和艺术文化三个层次。按照系统方法的原则，不仅艺术活动，而且艺术活动所归附的艺术文化应该成为科学研究的对象。艺术文化包括艺术生产、艺术价值、艺术消费等环节。艺术生产不同于艺术创作，它包括艺术价值的生产、艺术价值创造者的再生产、艺术观众的生产和艺术批评的生产。艺术生产和艺术消费作为专门组织起来的社会文化过程，它们的联系就形成社会艺术生活。这是艺术社会学研究的对象。艺术价值在艺术生产中产生的规律、在艺术消费中发挥功用的过程是艺术价值学研究的对象。于是，研究艺术活动的一组科学和研究艺术文化的一组科学形成研究艺术的诸科学的系统。美学则旨在组织、协调这些科学在协同地、综合地认识共同客体的过程中的努力，促使它们所获得的成果的结合。美学作为一种哲学方法，能够起到任何一种具体的、局部的科学所无法起到的作用。对艺术的综合研究要做到富有成果，这不取决于认识观点的多样性，而取决于这些观点的协调一致和相互关联。

二

卡冈运用系统方法研究美学和文艺问题的另一个特色，是研究思想从研究客体所隶属的整体到客体本身的运动。也就是说，他把研究客体摆在它所处的现实环境中、或者摆在它所归附的更大的系统中加以研究，而不是孤立地、只从客体本身进行考察。卡冈以这种观点分析了艺术的功用、艺术文化和文化等问题。

艺术的功用。卡冈依据哲学和美学思想的现代方法论成就和理论成就，提出一种新的艺术功用的理论方案。系统方法的基本原则表明，所研究的系统的功用在对该系统作孤立分析时，是不可能被理解的；只有考察系统同环境的联系，才能够揭示这些功用。比如说，人的功用是由他在社会生活和同自然斗争中的行为所决定的。艺术的功用问题，就是艺术怎么样、为什么目的和为什么原因在产生它、围绕它和感到它的影响的环境中"工作"的问题。艺术所影响的现实在性质上是不同的，这种现实包括：1．自然；2．社会；3．人；4．文化。因此，如果把艺术的功用看作为一个系统的话，那么，这个系统包括艺术在"艺术——社会"子系统、"艺术——人"子系统、"艺术——自然"子系统、"艺术——文化"子系统、"艺术——艺术"子系统(即艺术在艺术史过程中对自身的关系)中的功用。兹以艺术在"艺术——社会"子系统中的功用加以说明。

卡冈认为象任何一种自我调节的系统一样，人类社会有巩固自己的完整性的需要。这种完整性由人类社会诸成分之间牢固的联系而加以保障。艺术能够满足这种需要，成为巩

固人们之间的社会联系的有力手段。它的这种社会组织功用表现在两个方面：

（1）集体行为的审美装饰功用。在原始文化中已经形成了复杂的礼仪系统，它们调节人们的道德宗教关系和准政治关系。礼仪系统包括猎人和农夫的舞蹈以及同祈求大自然力量有关的其他宗教礼仪；由于战争和和平而举行的氏族部落首领的“外交”典礼；男女青年成年时所举行的仪式，婚礼和葬礼等。它们仿佛是一种戏剧演出，即艺术地组织起来的表演。在以后的整个社会历史时期中，艺术礼仪赋予各种社会关系以审美吸引。例如，在政治、外交、法律、军事、伦理性质的典礼中都牢固地保持着礼仪的艺术结构。礼仪的参加者象舞台上的演员一样，其言谈举止符合他们在该场合中所扮的角色，为了这个目的甚至专门换装和打扮（外交接见，法院开庭，结婚典礼，军事阅兵等）。

（2）个体社会化的功用，即以符合该社会的需要和理想的精神造就每个社会成员的意识。只有社会能够把某种世界观、某些理想输入个人的意识中。而一个人的实践经验和生活经验在时间上和空间上都很有限，艺术则能够拉开实际生活经验的樊篱，给予人“过”许多生活（虽然是在想象中“过”这些生活）的可能性，从而极大地扩充了人的生活经验。结果，个性有机地溶入一定的社会价值中，吸收人类在发展过程中所积累的经验，按照社会向他提供的尺度成形。

集体行为的审美装饰功用和个体社会化的功用的区别在于，后者表现出艺术a．对个别人的定向，而不是对某个集体的定向；b．对人的意识的固定方面，而不是对他在某种具体境遇中的行为的定向；c．对他的整个精神发展的定向，而不是对某种境遇的单方面情感的定向。以这种观点可以阐

明两大组艺术之间的区别，这两大组艺术分别主要地适应上述两种功用。例如，建筑、实用艺术、作宏体装饰用的绘画和雕塑、日常的音乐和舞蹈主要适应集体行为的审美装饰功用，而文学、戏剧、电影艺术、架上造型艺术、音乐会和舞蹈艺术等，则直接要求个人知觉它们的作品。

艺术文化和文化。根据研究思想从整体向局部的运动以及把局部正是看作为整体的局部的原则，要研究艺术，必须研究它所归属的系统——艺术文化，而要研究艺术文化，则必须研究它所归属的更大的系统——文化。

十八世纪德国古典哲学家，例如赫尔德尔，曾经把文化说成是第一自然转变为第二自然、人造自然的过程和结果。卡冈赞同并且发展了这个观点，把文化确定为人类活动的方式和产品的总和。文化作为主体活动的派生物，取决于主体——个人、某个社会集团（阶级、阶层、家庭）、一定的社会、整个人类，而改变着自己的容量。文化概念有四种不同的规模：1. 个人文化；2. 集团文化——民族文化、阶级文化、种姓文化、家庭文化；3. 一定社会类型的文化，比如说古希腊文化，意大利文艺复兴文化；4. 人类文化。

根据马克思关于总的文化结构的论述，卡冈在文化中见出三种基本层次——物质层次、精神层次和艺术层次。马克思在《1857—1859年经济学手稿》中，首先说明物质生产的特征①，然后论述对世界的理论（思辨）掌握的方式，即对世界的科学认识，并且划分出掌握现实的第三种方式——"实践精神"方式。艺术和宗教被归入这种方式②。第三种方式位于

---

① 《马克思恩格斯全集》，第46卷（上），第18页及以后诸页。

② 同上书，第39页。

前两种方式之间，它实现着对现实的改造，但不是物质的改造，而是幻想的、只在想象中实现的改造（这就意味着是"实践精神的"改造）。按照卡冈的观点，物质生产的产品和方式属于物质文化，精神生产则形成精神文化的层次。至于艺术创作，那么，其中的精神因素和物质因素不是简单地结合在一起（象物质生产和精神生产中那样），而是有机地交融在一起，互相浑为一体。既然文化是人类活动的方式和产品的总和，那么艺术文化就是人们艺术活动的方式和产品的总和。艺术文化是作为整体的文化和作为它的子系统的艺术之间的中间子系统。

对文化和艺术文化的研究，提出很多新的、重要的课题。例如，研究某一种艺术样式时，应当经常顾及到其他各种艺术样式，顾及到艺术的统一。只有明确地认识整个艺术文化的审美特征，才能科学地建立某一种艺术样式的科学。不仅要研究和撰写单独的艺术样式的发展史，而且要研究和撰写综合的艺术史。各种艺术门类在艺术史上得到不平衡的发展。古希腊的戏剧和雕塑、意大利文艺复兴时期的绘画和文学、十九世纪初期浪漫主义艺术中的音乐和诗歌分别是一代艺术的集中点。如果独立地研究文学史或者绘画史，就不会提出这样的问题。综合地研究艺术史，不仅要提出这些问题，而且要探索造成这种状况的原因。把艺术置放在文化这个大系统中加以研究，就要研究艺术同其他所有文化现象——政治、道德、宗教、哲学、科学等的联系。并且，不是把这些联系当作间接的研究对象，而且当作直接的研究对象；不是研究某种联系（例如艺术同宗教，或者艺术同哲学的联系），而是研究所有这些联系。卡冈还认为，只有把艺术看作为包容它的系统——整个文化——的必不可少的成分，

才能够揭示艺术真正的特征。艺术作为文化的一部分，不同于文化的其他各个部分，它不是片面地、面是完整地代表文化。因此，对于每种类型的文化来说，归属它的艺术是该文化类型独特的模式，是它的形象“肖像”。而由此就产生出艺术对文化的功用：对于艺术现象所归属的文化来说，这些艺术现象是它的“自我意识”；对于另一种文化来说，这些艺术现象是揭示文化之间接触联系的涵义的“电码”。

三

在卡冈的美学体系中，艺术和人类活动同形，艺术和文化同形，即具有类似的结构。空间艺术、时间艺术和空间-时间艺术在形态学结构上同形。艺术文化和文化同形，文化的宝塔形结构完全扩展到艺术文化中来，艺术文化也具有四种规模的测定（个人的、集团的、某种社会的、人类的）。艺术文化处在物质文化和精神文化之间的地位，导致在艺术文化的两条边界上分别形成过渡地带：建筑艺术地带和“实用”语言艺术地带（演说、政论作品）。这两种地带在结构上同形，象镜子反射一样对称。就艺术文化本身的空间而论，在它的两端同样对称地排列着内部结构上同形的艺术文化地带。毗邻建筑艺术地带的是纯艺术的对象造型创作地带：绘画、雕塑、摄影艺术。毗邻“实用”语言艺术地带的是纯语言艺术创作地带：散文、诗歌、小说。而随着艺术形象结构中精神和物质相互关系的活动升降，还可以发现象镜子反射一样对称的同形的艺术文化地带。同形性的思想是卡冈运用系统方法研究美学和文艺问题的又一个特色。他以这种观点还分析了艺术创作、艺术作品、艺术知觉及其基本成

分的问题。

艺术创作。卡冈把艺术家的个性、才能、技巧和创作方法看作为艺术创作的基本成分，这四种成分在结构上都和艺术活动同形。个性是人格化的活动，它包括五种潜能：认识潜能，价值潜能，创造潜能，交际潜能，艺术潜能。才能也是复杂的、多相的心理构成物，它的结构和艺术活动（认识活动、评价活动、改造活动、交际活动这四种基本的人类活动的交融结合）的结构相适应。认识活动在这里的主要工具是抽象思维，评价活动的直接工具是体验。改造活动在两种水准上——在物质水准和实践精神水准上——表现在艺术中。才能中对材料的审美关系保障了造型、语言等结构的创造，而才能中的想象能动性创造生活的形象模式。在艺术才能中也有容易与人交往的因素。这样，这五种心理能力成为才能的不同侧面。才能和艺术活动的同形还表现为：才能象艺术活动一样，是活动的系统，在才能中不同的成分能够起不同的作用。因此，产生出思考占优势、或者情感占优势、或者想象占优势的艺术才能类型。

技巧作为艺术创作的第三种成分，具有才能所具有的同样的结构。第一，它能够实现才能的认识意图。第二，技巧表现为，艺术家善于准确地体现自己对所描绘对象的评价。第三，技巧应该准确地、鲜明地体现想象的创造。最后，技巧负有使才能的交际意图变成现实的使命。象在才能中一样，在技巧中它的诸方面多半发展不平衡，一些艺术家擅长心理分析，另一些艺术家擅长表现情感，第三种艺术家擅长创造结构，等等。

创作方法的结构同才能和技巧的结构相适应，也就是同艺术活动本身的结构相适应。创作方法包括：1．认识定向，

它决定艺术认识的倾向；2．评价定向，它决定艺术家所肯定的价值系统的性质和肯定价值的方式（公开地、或者隐匿地）；3．模拟化定向，它决定艺术家所选择的构筑生活形象模式的原则（例如，类似生活的模式、幻想模式、寓意模式、符号模式等）；4．结构定向，它决定构筑艺术作品物质躯体的手段；5．语言、交际定向，它决定把作品的物质结构变成符号系统的方式，以及这时候所产生的艺术语言的性质（传统性、通俗性等）。

艺术作品。卡冈指出，艺术创作所必经的每种水准都凝定在作品中。认识水准作为题材、评价水准作为思想出现在艺术作品中，而题材和思想的统一形成艺术内容。模拟化水准、精神改造活动水准表现在艺术作品的内在形象形式中，人物的性格及其相互作用（情节）属于这种形象形式。结构水准和符号交际水准体现在作品的外在形式中——在使艺术信息对象化的视觉和听觉物质结构中，在符号系统中，符号系统藉助物质结构转译作品的精神涵义，以便传递给观众。

艺术知觉。在卡冈的概念中，艺术知觉作为一种共同创作的活动（读者在知觉作品时要进行再创造），仿佛重复艺术创作的结构，因为在这个过程中破译艺术家在创作过程中所转译的信息。因此，艺术创作和艺术知觉的关系象镜子反射一样对称，它们是同形的活动系统中的反向运动。

与艺术家的个性相对应的是接受者的个性，与决定才能和技巧的实践活动方向的创作方法相对应的是艺术知觉的心理定向系统，与创作技巧相对应的是艺术知觉的素养，与创作才能相对应的是知觉者的天赋、他掌握以某种艺术语言传递的艺术信息的能力，卡冈把这种知觉才能叫做趣味。

所谓定向，就是在许多因素的影响下，人的心理总是处

在准备、趋向从事某种行为的状态中。在艺术知觉中，定向准备和引导艺术作品的知觉过程。例如，在出发去影剧院、音乐会、博物馆时，对艺术作品知觉的专门定向已经产生。根据艺术知觉的心理定向系统同形成创作方法的实践定向系统相同形、而归根到底同艺术活动相同形的推测，卡冈指出接受者的五种定向：享乐定向，交际定向，认识定向，评价定向，共同创作定向。

趣味象才能一样，是某种心理禀赋的发展。它的结构包括：1．理解某种艺术语言的能力；2．感身同受的能力，这种能力能够使读者吸收作品中的价值；3．理解作品内容的涵义的能力；4．共同创作的能力；5．知觉作品的结构时体验到审美享受的能力。如果趣味象才能一样，是某种与生具有的心理禀赋的发展，那么，艺术知觉的素养就象艺术创作的技巧一样，是靠后天的努力取得的。艺术知觉素养应该能够：1．理解各种艺术语言；2．评价艺术形象组成的各种方式；3．评价形象模式构造的各种方式；4．掌握艺术作品的认识内容；5．理解艺术作品中所包含的艺术信息。

卡冈把知觉者的个性看作为艺术知觉的终结点。整个知觉过程按照个性的结构而形成，它取决于：1．个性对现实作出什么理解、怎样理解；2．他在现实中评价什么、怎样评价；3．他的创造活动在什么方向中展开、怎样展开；4．他的交际潜能是怎样的；5．他的艺术需要、趣味是怎样的。

方法是对象的类似物，它受到所研究客体的特征的制约。由于审美现象和艺术现象是复杂的系统，所以运用系统方法对它们进行研究具有诱人的前景。系统方法作为从其他科学知识领域被引进到艺术学中来的方法论，也是值得我国美学界重视的。

[General Information]
书名=文艺学·美学与现代科学
作者=
页数=532
SS号=0
出版日期=
Vss号=60472415